

دراسات ثقافية

الجسد الأنثوي ـ الآخر ـ السرد الثقافي

تأليف

أ.د. سمير الخليل

د. طانية حطاب

دراسات ثقافية

الجسد الأنثوي، الآخر، السرد الثقافي

تأليف

أ.د. سمير الخليل

بغداد/ العراق

د. طانية حطاب

مستغانم/ الجزائر





الإهداء

إلى كل إنسان يؤمن بثقافة المحبة، ويتقبل الرأي الآخر

وإلى كل مثقف لا يملك غير القلم الحر ..





مقدمة

إن النظرة إلى مكانة الرجل في المجتمع العربي القديم تنبئ عن سيادة النزعة الذكورية المستندة إلى النظام الأبوي الذي أرسى دعائمه الدين الإسلامي في جعل الرجل قيما على المرأة ، إذ أعطاه دور السيادة في أمور حياتية كثيرة.

وفي هذا إشارة إلى بناء مجتمع قائم على أسس ذكورية في توزيع الأدوار والمسؤوليات المناطة بأفراد المجتمع إذ اتخاذ القرارات تقتضي الصلابة والتعقل الذي تطلب إناطتها إلى من رجحت كفته في قوة الإرادة والتحمل فكانت صفات الرجولة وما اتصل بها من عوامل بايولوجية انمازت بالقيمومة للرجل على المرأة في النواحي الاجتماعية والاقتصادية وما زالت العشيرة تحكمها الرجال والعائلة يتولى قيادتها الرجال وكل أشكال التنظيمات السياسية تزعمها في الأغلب الرجال من دون النساء ولعل بعض الظواهر التي أشارت إلى سيادة العنصر النسوي مثل وجود بعض النساء الحاكمات كالزباء أو وجود بعض الآلهة مثل عشتار واللات ومناة الثالثة ليست دليلاً على ازدواجية المجتمع العربي فقد تعود إلى رواسب النظام الأموي–نسبة إلى الأم– السحيق، ولا تقف هيمنة (الذكورة) على المجتمع فحسب بل إنها تشمل (المعتقدات الدينية) القديمة، فالإله الأكبر (هبل) هو ذكر ويعد كبير الآلهة.

وتأسيساً على ما تقدم يغدو مفهوم (الذكورة) مفهوماً ليس قائما على العلاقات الحاصلة بين الإنسان والعالم إذ أحكمت السلطة الذكورية سيطرتها على مجالات الأدب والفن كذلك فالبطل في الأدب على مر العصور كان رجلا والفن التشكيلي كان العبقري فيه رجلا والمرأة ظلت موديله وجسداً يتمثلها في أعماله المنحوتة ولا يقف الأمر عند الفن والأدب بل تعداهما إلى اللغة التي تشترط تذكير الفعل متى ما وجد فاعل مذكر واحد مع وجود فواعل أنثوية أخرى هذا ما اسماه اللغويون بـ (التغليب) والعرب كانت تغلب الأقوى دائماً



فيقال (الأبوان) و(الوالدان) للأب والأم والمذكر على المؤنث نحو (القمران) للشمس والقمر. ومثال ذلك كثير في لغتنا العربية. وفي ظل هذه المعطيات ظلت ثقافة التعصب للذكورة هي الثقافة السائدة في المجتمع العربي، وظل المجتمع العربي إلى يومنا هذا تحكمه تقاليد وأعراف ذكورية على الرغم من التطور الذي طرأ على حياة المجتمعات المتمثلة بالدعوة إلى تحرر المرأة ومساواتها بالرجل كما هو الحال في دعوة الطهطاوي وقاسم أمين ونختم حديثنا بما طرحته الباحثة زليخا أبو ريشة وهي تتحدث عن تجربتها مع اللغة بقولها " عندما كتب الدكتور صادق جلال العظم كتابه (في الحب والحب العذري) كتب في حاشية المقدمة إنه يدين اللغة العربية المذكرة التي يضطر إلى استخدامها لعدم وجود بديل وعندها تقدمت برسالتي للماجستير- ودون أن انتبه إلى ملاحظة العظم كتبت في المقدمة أنني غير مسؤولة عن اللغة المذكرة التي استخدمها ما لم يشر السياق إلى غير ذلك."

هذا الإحساس المتكرر بذكورة اللغة العربية منبثق عن الإحساس بذكورة الثقافة التي هي نتاج طبيعي لهيمنة النظام الأبوي وتصنيف المجتمع إلى جنسين. وعندما تكون الثقافة مذكرة فالبنية المجتمعية برمتها كذلك لأنّ إحدى أهم أدواتها للاستمرار وإعادة إفراز ذاتها هي اللغة. اللغة الحاملة والمحمولة واللغة كفاعلية واللغة كآلة لكشف الخداع الثقافي والاجتماعي واللغة موازية وداعمة ومعززة للهيمنة الذكورية. إنها تضطلع بدور العادات والتقاليد وبدور الشرائع والقوانين وبدور المضمون الاستعلائي القمعي الذي يحمل الخوف من النساء ولعرض كره النساء ولمرض الخوف من النساء، إن علم اجتماع اللغة يبحث في كيفية تفاعل اللغة مع محيطها الاجتماعي والجغرافي والتغير إلى العوالم التي تؤثر في اللغة وأبرزها (التشكيل الاجتماعي) لأن المتغيرات الاجتماعية وطبيعة المواقف تؤثر في استعمالنا للغة فهناك علاقة وثيقة بين اللغة كاستعمال وبين السلوك الاجتماعي وهذا يتضمن اتجاهات الناس نحو اللغة لتصرف بها خيال اللغة حيال من يستخدمها .



يحتمي المجتمع باللغة لكونها سلطة أيضاً يمارسها فضلاً عن أساليبه الأخرى في سيطرته على المرأة وليست اللغة في علم اللغة مرآة فحسب ولكونها بحسب الثقافة والمجتمع هي كذلك مع أنها لا تكتفي بذلك إذ تعيد إنتاج ما تعكسه كشأن أية ظاهرة إنسانية تعكس صورة المجتمع، وقد انعكس كل ذلك على مفهوم الآخر في ثقافتنا العربية وتوسع مفهومه إلى حد الإشكال، فصارت المرأة آخر والغربي آخر والعدو آخر والمختلف في الرأي والدين آخر.

إن الرواية قبل أن تكون أدبا هي شكل من أشكال الثقافة، فقبل أن "تختص الرواية بخاصيتها الأدبية تكون قبل ذلك شكل من أشكال الثقافة[١]، وإذ نقول إن الرواية ثقافة فهذا يعني أنها جزء من كل، وأنها تشبه غيرها من الإنتاجات الثقافية من حيث خضوعها للمتغيرات المكانية والاجتماعية والسياسية. إذاً هي تعبير عن ثقافة تعيش داخل مجتمع ما وممارسة لإنتاج ثقافة مختلفة. وهذا يقترب من موضوع دراستنا في هذا الكتاب بما يسمى بالسرد الثقافي، أو (الرواية الثقافية Cultural Narrative) التي توصف بأنها "رواية ترتبط بالأفكار والثقافات والعادات والسلوكيات لمجتمع ما، وقد تكون الرواية محكية أو مقروءة أو متخيلة، وقد يكون للرواية الواحدة أكثر من زاوية نظر تمثل كل أو بعض من منظورات شخوص الرواية"[٢]، وبمعنى آخر أو من زاوية أخرى توصف "الرواية الثقافية" أو "السرد الثقافي" بأنها رواية تعين أفراد ثقافة ما لخلق معنى للحياة داخل أرومة تلك الثقافة، أي أنها سرديات ثقافية يبتكرها أفراد ثقافة ما بقصد بسط القوة أو الشروع بمقاومة بنية متاحة من وجهة نظر النقد"[٣] بمعنى تكون هذه الرواية " وسيلة للتعبير عن

---

[١] ينظر: الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي :دراسة سوسيو ثقافية، أحمد الدعمومي، أفريقيا الشرق –١٩٩١ : ١٧.

[٢] دليل مصطلحات النقد الثقافي د.سمير الخليل،دار الكتب العلمية، بيروت ٢٠١٦: ١٨٧.

[٣] دليل مصطلحات النقد الثقافي: ١٨٧ .



قطاع من البشر أو الثقافة"[1]، وبهذا تكمن المهمة الأساس للسرد الثقافي بإضاءة فاعلية العلاقة الحقيقية بين حقلي "السرد" و"الثقافة" وكأنهما ثنائية متداخلة بشكل يصعب الفصل بينهما أو أنهما ماهيتان متضافرتان بشكل لا مفر منه "إذ لا يمكن للمرء أن يحكي قصة من دون أن يكون هناك منظور ثقافي أو رؤية للعالم"[2]، فتكون الرواية محملة بإيديولوجيات مختلفة ومسرحا لعرض وجهات نظر مختلفة يقع تبئيرها على جوانب عدة من حياة الشخصيات داخل النص الروائي، وتكشف عن أنساق مضمرة تفصح عنها هذه الإيديولوجيات والثقافات ووجهات النظر، وتحمل هذه النوعية من الرواية في بنيتها السردية وما تقوم عليه من عناصر كل ما يضيء الثقافة داخل مجتمع أو فئة اجتماعية ما داخل تكوين اجتماعي أكبر يتكون من خليط فئات عدة إلى جانب هذه الفئة، والسرد الثقافي يتمثل بالرغبة الحقيقية في الحفاظ على الهوية المختلفة للفئة التي تتناولها الرواية داخل المجتمع، ونسج عوالمهم السردية بما يحمل مضامين وأنساقاً ثقافية مضمرة تفصح عن رؤاهم وتطلعاتهم ورغباتهم في تدوين ماضي حياتهم وحاضرهم أدبيا، وكأنهم يريدون للعالم كله أن يعرف معاناتهم، والظلم الذي تعرضوا له خلال عقود خلت وقبل استقرارهم في بيئتهم الاجتماعية والثقافية، فتكون هذه الروايات بمثابة السجل التاريخي الذي يرافق هذه الفئات المجتمعية بهوياتها الفرعية، وإضاءة مكانية ومجتمعية لهذه الفئات حرصا على تكريس عناصر هويتها الثقافية الأصلية .

يشمل هذا الكتاب دراسات ما بعد حداثية تهتم بقضايا معاصرة وعلى رأسها الجسد الأنثوي بكل تداعياته التاريخية والثقافية والحياتية، وعلاقة الأنا بالآخر، والسرد الثقافي، وقد توزعت الدراسات بيني وبين ما كتبته الناقدة

---

[1] المصدر نفسه : ١٨٧، وينظر: (http: com auestion what- is- a-culturel) (www ask

[2] المصدر نفسه: ١٨٨ .



الجزائرية (د. طانية حطاب) التي توقفت عند (الجسد الأنثوي تاريخاً وتراثاً وثقافةً)، و(جدلية الأنا والآخر في ظل المثاقفة والعولمة) و(الذات الأنثوية في مواجهة الأنساق الثقافية المهيمنة) و(النسق الثقافي الذكوري في رواية حكاية زهرة) و(صحراء الكوني من أسطرة الفضاء السردي إلى تمثلات النسق الثقافي)، وهي في الأصل أبحاث كانت قد نشرتها الناقدة من قبل في مجلات عالمية محكمة، وجمعت هنا لما بينها من تواشج في التناول الثقافي لهذه القضايا المذكورة أعلاه، وكانت بقية الدراسات مما كتبته أنا، وهذا الكتاب هو تفاعل إنساني وثقافي بين ناقد عراقي مشرقي، وناقدة جزائرية من المغرب العربي ليحقق إنسانية العلاقة بين المثقفين بلا حدود ولا قيود انطلاقاً من حرية التعبير والعالم الافتراضي، وقد نظمنا الدراسات حسب موضوعاتها العامة، وليس لأي اعتبار آخر ونأمل أن يسهم هذا الكتاب في ثقافة جديدة ترمم ما تداعى من خراب في حياتنا ونفوسنا بعيداً عن أخلاقيات التسلط المتعنت والتطرف الموبوء.

أ.د. سمير الخليل

بغداد

٢٠١٨/٦/١





الجسد الأنثوي
رؤية ثقافية





سلطة الذكورة وقمع الأنثى

في كتابه "ثقافة الوهم" يطرح عبد الله الغذامي أفكاره المتعلقة بالمرأة، إذ ينطلق من طروحات التفكيك وما بعد الكولنيالية والنقد النسوي، فيؤسس لمقاربته حول الثقافة التي تقصي المرأة وتهمش دورها في الحياة الاجتماعية بوصفها جسداً يلتذ به الرجل، ويبدو أنّ الغذامي يكمل ما طرحه في كتابه الأول (المرأة واللغة) إذ يعمد إلى الإفادة من الحكايات الشعبية التي تصور المرأة إمّا من الكائدات أو صاحبات الجسد الجميل الذي لا يحمل عقلاً أو فكراً ولا تمتلك صوتاً، فهو يستبطن الحكايات ويتفحص مكوناتها الثقافية للوصول إلى حقيقة المرأة على صعيد الثقافة عربياً وعالمياً، ويضع كتاب (النفزاوي) "الروض العاطر ونزهة الخاطر" في مجال تحليله في ضوء النقد الثقافي وينتهي إلى ظاهرة ثقافية نسقية تبعد المرأة عن العقل واللغة، فضلاً عن حكمه على مؤلف الكتاب بأحادية المصادر في تعريفه للحب وسبره لأغوار الجسد ومثيراته ولذائذه، غير أنه يثني على كتاب ابن قيم الجوزية "روضة العاشقين ونزهة المشتاقين" الذي يراه متعدد الأخذ من المصادر عند تحديد نوع العلاقة بالمرأة، ويبدو أنه يلجأ إلى الانتقائية عند ذكره للحكايات المختلفة وينتهج التأويل في استخراج أحكام تتطابق مع رؤيته وتنظيره، والحق أن طريقة الغذامي في ليّ أعناق نماذجه النّصية من أجل تكريسها للنتائج التي يروم الوصول إليها تحتاج إلى وقفة.

ولعلّ في تنظيراته وتخريجاته لقضية التأنيث والتذكير في اللغة ما يثير الاهتمام ويرفع الحيف عن المرأة ووجودها الحياتي، وإنّ المسعى الذي قدّمه يضعه في العمل على التساوق مع منطلقات النقد النسوي من حيث إعادة الاعتبار للهامش والوصول إلى إنسانية المرأة التي لا تختلف عن رديفها الرجل عقلاً وفكراً ولغةً.



تعرو عملية تحديد ثقافة الوهم عملية سابقة تتعلق بالكشف عن الحقيقة وتثير التساؤل الآتي: هل يدّعي النقد الثقافي أنّه يقدم حقائق مقابل الأوهام؟ سيكون الجواب بأنّ الوهم ثقافة لتضييع الحقيقة وطمسها ذلك ما أشار إليه كتابه "ثقافة الوهم" الذي ينتقد فيه السلطة الذكورية القامعة لكل ما هو مؤنث، هو ممارسة الثقافة الذكورية بصفتها العالمية، القمع والانتهاك المنظم لجسد المرأة وتصويره على أنّه مادة لشهوة الرجل وموطن لتمتعه فضلاً عن تصويره للمرأة على أنها تابع للرجل وهي على تبعيتها لا تقدر على القيام بممارسات عقلية وذهنية، فالمرأة وفق هذه الثقافة لا تتجاوز رغباتها الشهوية وهي على حدّ تعبير الغذامي جسد بلا رأس كتمثال فينوس بل بلا يدين لإلغاء أدوات العمل الإنساني لديها.

الغذامي في كتابه يبحث عن نسق مضمر داخل الخطابات والنصوص والحكايات الشعبية التي جاهرت بتهميش المرأة واستصغارها أو التي كانت مادة لمدح المرأة الممتعة جنسياً بعد أن صوّرت على أنها تحافظ على الميراث الرمزي الذي يهين المرأة ويحرص على إبقائها ضمن المنظومة التي خلفتها على هيئة ماكرة تنضوي تحت إرث التبخيس بل تجاهد من خلال نصوص الحكايات على الحفاظ عليه وتجليته وقد وصل الأمر بالغذامي أن يشكك في بعض النصوص التي تظهر المرأة على أنها قادرة ومريدة وتتحكم بنفسها وهي عامل في البعث والحياة كحكاية (الهيكل العظمي) الذي صوّر المرأة مختارة في عودتها للبحر، فالغذامي استبطن هذا النص وأظهر أنّ النسق المضمر فاعل في هذه الحكاية لأنّ المرأة فيها هيكل بلا عقل ولا جسد والرجل كامل السمات، وكذلك فعل الغذامي مع الحكاية التي حاولت المرأة فيها الإفلات من أسر الرجل ووردت بعدّة ثقافات يمانية ومجرية ونجدية ففضل التي منحت المرأة القدرة على الاختيار ولم تنخدع بمحاولات تضللها عمّا تخبئه الحياة وحسناً فعلت.



إذا أردنا أن نصنف كتاب ثقافة الوهم في أنه ينتمي إلى النقد النسوي فأرى أنه يتماس مع هذا النقد لكونه حصر الفاعلية النسوية في مجال الثقافة ومحاولتها – الثقافة – إبراز "أنوثة المرأة" في مقابل ذكورية طاغية، إنه الجهد الثقافي الذي تستطيع المرأة أن تقدّمه سواء بالممارسة أو بملاحقة النشاط النسوي وتبنيه.

قد لا تكون الثقافة العربية بدعاً بين الثقافات في نقاط الاختلال التي يحتويها متنها، ولعلّ قضية المرأة من القضايا الشائكة التي تتخلل الثقافة العربية، فثقافتنا العربية ثقافة ذكورية وهذا أمر لا نجادل فيه، بل حتى الثقافات الأخرى كانت ثقافة ذكورية وحاولت تجاوز ذلك الطغيان الذكوري بنسب متفاوتة ولكنها حققت إنجازات لافتة في مجال الجنوسة (الجندر) التي تدعو إلى النظر إلى المرأة ليس بمنظار (بايولوجي) مظهري إنما إلى قدراتها العقلية وفاعليتها أمّا المظهر فهو كأي مظهر إنساني مختلف كاللون الأسود مثلاً. وما يعنينا هنا ثقافتنا وهذا الأمر تبنته المؤسسات بكل أنماطها منذ زمن بعيد، بل حتى في اللغة نجد صيغ المذكر لها حضورها وهيمنتها فحينما يثنى (الأب والأم) يقال (أبوان) و(الشمس والقمر) يقال (قمران) وحينما نأتي على أعضاء الإنسان فكل متكرر مؤنث وكل متفرد فهو مذكر إلا ما ندر، يقال: أنف، فم، رأس، شعر، بطن لأنها أعضاء لم تتكرر، ويقال: (أذن ، عين ، ثدي ، رجل ، ساق) كلها مؤنثة لأنها تتكرر، وهكذا تستمر العملية إلى أن تصبح الأنوثة مجردة من كل امتياز بل تصبح رقماً لإكمال العدد وأداة للمتعة وزينة يتزين بها الرجل، وما إن حاولت الخروج على ما رسمته لها السلطات الذكورية فإنها حينئذٍ ارتكبت جناية كبيرة تستحق عليها العقوبة لذلك تواضع صانع تمثال أفروديت على قطع رأسها.

وفي المتن الثقافي العربي طالعتنا كتب كتبها مؤلفوها تحت عنوان مفترض هو (ثقافة الجنس) وهي في الحقيقة ثقافة الرجل في متعته مع المرأة مما يوقع في الوهم ، مثل كتاب (نواظر الأيك في نوادر ..) للسيوطي مثلاً،



وتلك الكتب لم تقدّم للمرأة سوى صورة نمطيّة رسمتها لها، صوّرتها على أنها وعاء للجنس، وجسدها هو ما يشغل الرجل والكتب، وقد يجعلونها تهفو حتى إلى المجانين والمهابيل من أجل إشباع رغباتها، أمّا حينما تنطق المرأة – ولا تنطق إلاّ شرّاً – ويصبح لسانها طليقاً فإنّ الأمر هنا يستدعي قوات ردع ذكورية لأنّ الإرهاب النسوي أطلّ برأسه، لذا كان الغربيون يغطسون المرأة في ماء جارٍ حذراً من لسانها إن نطقت حتى يتطهر لسانها من النطق خشية على أنفسهم ، لأنّ الشيطان هو الذي تعلّم من المرأة وليست هي ، والعرب كانوا يعتقدون بأنّ المرأة حين تتكلم فإنّ الجنّ استوطن رأسها ولا سيما إذا تكلمت في مواطن لا يجوز لها التكلم فيها ، ولذلك فنحن نرى اتفاقاً بين سلطات المجتمع ومؤسساته المختلفة على إقصاء المرأة وتنميط الصورة المرسومة لها ، ولعلّ أقسى صورها عملية (الوأد) الجاهلية التي كانت تتم على يد الآباء أنفسهم وقتلهن وهن مازلن رضيعات.

ولا نغالي إذا ما قلنا إنّ النقد الثقافي والدراسات الثقافية هي الكاشف الأهم لهذه العيوب النسقية التي أصابت بنيتنا الثقافية ، ولعلّ النقد النسوي بوصفه فرعاً من فروع الدراسات الثقافية اخترق النسق داخل متن هذه الثقافة، والنقد النسوي يشمل دائرة ما كتب عن المرأة سواء أكان الكاتب رجلاً أو امرأة أو على الأقل معني بما له صلة بها، وبما أن المتن النصوصي النسوي قد ولد على يد الرجال في ثقافتنا العربية ولذا لابدّ له من أن يعرض على أضواء كاشفة لمناطقه فكان استيلاد النقد النسوي من أجل الوقوف والغور في مناطق لم تطأها الدراسات الأدبية سابقاً ولا سيما في كتب الجنس التراثية . فالنقد النسوي جاء من أجل رفع مظلومية المرأة وابراز مكانتها وتغيير وجهة نظر الرجل عنها بعد أن خضعت لسلطته تاريخياً واجتماعياً فصارت هي تكتب عن نفسها وأفكارها وجسدها كما تراه هي لا كما يراه هو، ولعل من أبرز ما يلفت عند الغذامي مفهوم "التأنيث الثقافي" حيث حددت الثقافة الذكورية زمن الأنوثة من سن البلوغ إلى ما قبل الكهولة، أما زمن ما بعد الكهولة فالرجل



في ثقافتنا أفضل من المرأة لأنه يكتسب فيها صفات إيجابية والمرأة تخس، ألم يقل ابن عبد ربّه في العقد الفريد "آخر عمر الرجل خير من أوله، يثوب حلمه، وتثقل حصاته .. وآخر عمر المرأة شرّ من أوله، يذهب جمالها، ويَعقم رحمها، ويسوء خلقها" ؟ وحددت الثقافة العربية سماتٍ للأنوثة ومظاهرها ليس من بينها (العقل واللسان) فهما من حصة الرجل، وللمرأة الصمت والاستماع ولهذا جعلت ثقافتنا المرأة كائناً اصطناعياً وليس طبيعياً، والأدل في رأي الغذامي أنّ ثقافتنا أكرمت المرأة (الأم) أو في مقامها ثم تحويلها إلى (حماة) لتستمر عملية الإقصاء.

والخلاصة أن الغذامي كان يقصد بالوهم تلك النظرة التي أرستها الثقافة الشرقية، إنها ثقافة الجهلاء والحمقى والمتخلفين الذين حاولوا ومازالوا يمررون ثقافتهم عبر أنساق مضمرة في محاولة منهم لفرضها وإيهام الآخرين بأحقيتها .



الجسد الأنثوي تاريخاً وتراثاً وثقافةً

يعد الجسد محورا لكل شيء. إنّه الشكل الذي تنطلق منه وتلتقي عنده كل الأشكال، وهو أساسا الشكل القار القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال والممارسات الإنسانية كالممارسة الجنسية. إنّه حاضر في كل شيء، في الفن والفلسفة والأسطورة والأدب والعلم والسياسة والأخلاق. كل شيء يدور حول الجسد وما يثيره من لذة حسية ومعنوية. ولأنّ الجسد الأنثوي مرتبط مباشرة بهذه اللذة، فإنّي ارتأيت أن أسلط الضوء عليه من خلال كشف العلاقة الجدلية بينه وبين الجنس كممارسة تتجلى من خلالها مواصفات هذا الجسد، وكذا الكشف عن تحوّل تصوّر الجسد الأنثوي من المقدس إلى المدنس عبر تغريبه وتصميت المرأة باعتبارها كائنا من الدرجة الثانية أو الثالثة في المجتمع الذكوري المتسلّط الذي ينظر إليها على أنّها خلقت فقط من أجل خدمة الذكر وإرضاء غرائزه الجسدية من جهة، والحمل وتربية الأولاد من جهة ثانية على الرغم من أنّ الإسلام قد منح المرأة مكانة إنسانية إيمانية مثلها مثل الرجل، وجعل أساس العلاقة بينهما مودة وسكينة لا عنفا وجورا.

الجسّد وجود وعلامة وثقافة، له من الخصوصية ما لا يمتلكه غيره. لا يتحقق فعل الوجود العام ويكتمل إلاّ بوجود الجسد الإنساني وتحقق كينونته. والتعامل مع الجسد فيه من الخصوصية الشيء الكثير، خاصة إذا كان الأمر متعلقا بالجسد الأنثوي الذي يملك تميّزه التاريخي والثقافي والاجتماعي. غير أنّ المتتبع للفكر الإنساني في مساره التاريخي يلفي نظرة دونية للمرأة وجسدها بشكل يجعل منها ومن أنوثتها موضع شك وارتياب، ويربط بينها وبين الجنس الذي هو ضرورة بيولوجية ملحة ربطا فيه الكثير من التدنيس بعد أن كان الجنس طقسا مقدسا لدى الشعوب والحضارات القديمة السابقة.

مركزية الجسد في الفكر الإنساني:



إنّ الحديث عن الجسد إنّما هو حديث عن علامة فارقة تجتمع عندها كل العلامات وتلتقي. إنّه البؤرة التي تتمركز حولها جميع المعارف والعلوم، وهو قبل ذلك كله، بداية للوجود ومكمنه، وموطن للوجدان والذاكرة.

قد يُنظر إلى الجسد ظاهريا، كما قد ينظر له باطنيا بما يحويه من ألغاز، وما يحمله من أسرار. ولهذا فإنّ التعامل معه من أصعب ما يكون، إذ لا يمكن بمكان أن نتعامل مع الجسد إلاّ من خلال سياقاته التاريخية والاجتماعية والثقافية.. فهو بهذا المعنى" كيان ثقافي متعدّد، يستوجب منظورية تحليلية لا تغيّب الطابع المعرفي والفكري الذي يخترقه" [١]

في بداية التعاطي مع الجسد لكونه كيانا موحدا، تطالعنا ثنائية (الذكر/الأنثى) أو (الرجل/المرأة)، وهي أول مظهر من مظاهر التخصيص لهذه الوحدة التي يتميّز بها الجسد. والحقيقة أنّ مثل هذا التمييز يرجع إلى اختلاف جسديهما بيولوجيا، فكل منهما له صفات جسدية ومعنوية مختلفة عن الآخر. فإذا كان جسد الرجل مميّزا بقوته وعضلاته وصلابته، فإنّ جسد المرأة مميّز برقته وليونته وتضاريسه التي تجعل من المرأة أنثى، لأنه ليس كل امرأة أنثى، " فالتأنيث –إذن– صفة للجسد تعرض له وتلابسه، ثمّ تزول عنه وتغادره. فإذا قيل عن المرأة إنها أنثى فهذا يعني أنها تتصف بصفات الأنوثة المعتبرة ثقافيا. ولا تطلق هذه الصفة على أيّ امرأة، ولا يقال هذه امرأة أنثى إلاّ للكاملة من النساء." [٢]

ولأنّ جسد الرجل غير مثير لما فيه من خشونة وصلابة، وجُعلت الإثارة من نصيب المرأة، فإنّ الاهتمام كلّه انصبّ على جسدها لكونه موطن

---

[١] الجسد والاستراتيجية المظهرية في الثقافة العربية الإسلامية، فريد الزاهي، مجلة الكرمل، عمان، الأردن، العدد ٥٤، ١٩٩٨، ص ١٠٤.

[٢] ثقافة الوهم– مقاربات حول المرأة والجسد واللغة–، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠، ص ٥٩.



الإثارة والرغبة واللذة. واختزلت النظرة إلى المرأة لا ككيان له هويته وذاتيته المقدسة والمستقلة والمساوية لهوية الرجل، بل نُظر إليها من خلال منظارين:
" أ- المرأة كموضوع للرغبة والغواية، ومصدر للفتنة، وبؤرة أثيرة للمشاهدة والحديث معا، ذلك أن حضورها مقترن بجغرافية جسدها، وتضاريس عريها، التي لا تحترز عين من جوبه به ، وإطالة النظر إلى نتوءاته وتجاويفه (...)
ب- المرأة كذات مرصودة للألم، وجسدها مباح للعنف، وكيان مازوشي يتلذذ بسادية الرجل." [١]

وغير خاف، أنّ التمييز بين الرجل والمرأة لم يكن وليد التمايز الجنسي المفضي إلى التكامل البيولوجي بينهما، بل هو وليد الثقافة المجتمعية والتراكمات الفكرية، والنظرة الاستعلائية للرجل تجاه المرأة. تلك النظرة التي جعلته يقصيها على الصعيدين الفكري والثقافي، ويختزلها في مجرد جسد مليء بالشهوة والفتنة وُجد أساسا لإرضائه.

المرأة وفعل التصميت في الثقافة الذكورية:

تعود جذور هذه النظرة الدونية تجاه المرأة أولا إلى فكرة خلق حواء من ضلع آدم، وهو ضلع أعوج من الجهة اليسرى. وقد رسّخت هذه الفكرة كل من الميثولوجيا التوراتية والميثولوجيا الإسلامية. وثانيا، إلى فكرة خروج آدم من الجنة بسبب حواء، أي إلى فكرة الخطيئة الأولى. جاء في التوراة:" فأوقع الرب سباتا على آدم فنام. فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحما. وبنى الرب الإله الضلع التي أخذها من آدم، امرأة. وأحضرها إلى آدم. فقال آدم هذه الآن عظم من عظامي، ولحم من لحمي. هذه تدعى امرأة لأنها من امرئ أخذت. وكان كلاهما عريانين آدم وامرأته وهما لا يخجلان، وكانت الحية أحيل جميع الحيوانات البرية التي عملها الربّ الإله، فقالت للمرأة: أحقا قال الرب لا تأكلا

---

[١] الجسد والمعنى- قراءات في السيرة الروائية المغربية-، هشام العلوي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ص ٢٠-٢١.



من كل شجر الجنة؟ فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة نأكل وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لئلا تموتا. فقالت الحية للمرأة لن تموتا، بل الرب عالم أنه يوم تأكلان منه تتفتح أعينكما وتكونان كالرب عارفين الخير والشر. فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية المنظر. فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل. فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان فخاطا أوراق تين ووضعا لأنفسهما مآزر." [١]

أمّا في الميثولوجيا الإسلامية والتي نرى نصوصها منقولة عن التوراة ومتأثرة بها في قصة الخلق والخطيئة، فقد جاء على لسان الطبري:" وأسكن آدم الجنة، فكان يمشي فيها وحشا ليس له زوج يسكن إليها، فنام نومة فاستيقظ، وإذا عند رأسه امرأة قاعدة، خلقها الله من ضلعه، فسألها من أنت؟ فقالت: امرأة، قال: ولم خلقت؟ قالت: تسكن إلي. قالت له الملائكة، ينظرون ما بلغ علمه: ما اسمها يا آدم؟ قال: حواء، قالوا: ولم سميت حواء؟ قال: لأنها خلقت من شيء حي، فقال الله له:" يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما"، واعتمادا على أهل التوراة وأهل العلم وعن عبد الله بن عباس وغيره، أن الله أخذ ضلعا من أضلاعه من شقه الأيسر ولأم مكانه لحما، وآدم نائم لم يهب من نومته، حتى خلق الله من ضلعه تلك زوجته حواء، فسواها امرأة ليسكن إليها، فلما كشف عنه السنة وهبّ من نومته رآها إلى جنبه، فقال فيما يزعمون والله أعلم: لحمي ودمي وزوجتي." [٢]

ونجد القصة نفسها تتكرّر عند ابن كثير والقرطبي وابن مسعود وغيرهم.. ومع أنّ القرآن الكريم لم يذكر قصة خلق حواء من ضلع آدم، إلاّ

---

[١] التوراة، سفر التكوين ٣: ١-٧.

[٢] جامع البيان عن تأويل آي القرآن، الطبري، مطبعة الحلبي، مصر، الجزء ١، ١٩٥٤، ص٢٢٩-٢٣٠.



أنهم أجمعوا كلهم على أنها خلقت من ضلع أعوج فهي عوجاء، وأنها أصل الخطيئة وبسببها خرج آدم من الجنة.

إنّ ترسيخ الميثولوجيات الكهنوتية-أولا- والإسلامية لاحقا فكرة أن حواء/المرأة أصل الخطيئة ومبعث الشر، وأنّ آدم/الرجل إنما هو بريء وضحية، وربط المرأة بالحية وبإبليس، جعل الثقافة عبر تقادم الزمن تحكم على المرأة بالذنب، وتلحق بها أبشع الصفات كالخيانة والمكر والنقص والغواية، وصار ينظر لها على أنها جسد شبقي تزينه الشهوة، وتحرقه الرغبة، وتستهويه اللذة. فهو جسد وُجد لممارسة لعبة الجنس.

ومع أنّ ممارسة آدم وحواء للجنس لم تكن سببا في طردهما من الجنة، بل أكل الشجرة، إلاّ أنّ الثقافة الذكورية حكمت على الجنس حكما أخلاقيا، وحوّلته من كونه قيمة مقدسة وفعل محترم، إلى قيمة دنيوية وفعل محرم-إلاّ في حدود-، وربطت بين الجنس والخطيئة، أي بين الجنس والمرأة، " فالجنس قد تمّ تغريبه بسبب تلك النظرة المعتمة التي ربطته قسرا بمأتم الخطيئة الكونية الأولى، وأسلمته بالتالي إلى تلك الثقافة البطريركية-الثيوقراطية، التي تميل إلى تدنيس حقائق الكون والحياة، وتربطها ربطا قسريا بالرموز المندثرة."[١]

إنه لمّا يثير الغرابة حقا، أن يتمّ تحويل الجنس من فعل مقدس إلى فعل مدنس مقترن بالخطيئة والعنف، إنه تحويل أيديولوجي، مع أنّ الفعل الجنسي الذي جمع آدم بحواء كان فعلا مقدسا بدليل أن الملائكة أمرت آدم أن يأتي زوجه وعلمته كيف يفعل ذلك كما جاء في الميثولوجيا الإسلامية.

لقد شكّلت قصة خلق حواء من ضلع أيسر أعوج مأخوذ من آدم الإطار المرجعي لقضية اضطهاد المرأة وقمعها في كل مراحل التاريخ

---

[١] المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، كاظم الحجاج، دار الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ٣٥.



الإنساني. وتمّ إقصاؤها وتصميتها عبر الزمن لتختزل في مجرد جسد هو ملك للرجل يفعل فيه ما يشاء، "بداية يتوجه فعل التصميت نحو جسد المرأة كونها مفتاح الخطيئة من وجهة نظره-أي الرجل- ورغم أن تاريخ الكون هو أمومي(متريركي) بداية، إلاّ أنه في حقيقته المدونة إسلاميا بطريركي. وبدلا من أن يدشن هذا التاريخ من خلال المرأة، لأنها هي التي كانت أداة المعرفة الإنسانية، إذ ليست الشجرة المحرمة، سوى إشارة إلى بداية التاريخ البشري للعالم، أو بداية المعرفة. نعم لقد كانت هي المكتشفة، ولكنها أصبحت في الحقيقة المتداولة حتى الآن، في النصوص الدينية، ومن بينها الإسلامية، هي المتهمة والمذنبة. وأصبحت ملحقة بالرجل، تعيش على هامش نصه، مثلما خلقت حواء من ضلع آدم، حيث أسقط عليها الرجل كل إخفاقاته، واحتفظ بتلك الانتصارات التي حققها، بدلا من كل ذلك، إذا به يحاصرها بالتهم، ويبثّ في جسدها، كلّ ما من شأنه إظهارها منبعا للفجور والخراب والشرور." [١]

إنّ الرجل عبر تاريخه الطويل وعلاقته الدائمة بالمرأة، لم يستطع أن يستوعب دور شريكه الأنثوي في الحفاظ على الجنس البشري، ولا أن يتفهّم التغيرات الطارئة على جسد المرأة بصفة دورية كالحيض والنفاس. لهذا لطالما اعتبر دم الحيض عقوبة إلهية تطال جسدها للخطيئة الكبرى التي ارتكبتها حين عضّت الشجرة المحرمة. وقد رسّخت الميثولوجيا التوراتية وكذا الإسلامية هذه الفكرة، فهو دم مدنس يختلف عن دم القرابين المقدس. وهو رمزيا لعنة أدبية أصابت المرأة لأنّ الله لم يقبل توبتها، بينما قبل توبة آدم الذي كفّر عن خطيئته بافتدائه كبشا.

والواقع أنّ " الحقيقة البدهية التي تجبهنا بها الحياة، تتلخّص في استحالة استمرار النوع البشري اعتمادا على أحد الجنسين، فاستمرارها مرهون

---

[١] جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ٢٠٠٢، ص ١٢٣.



بإسهام موزّع بالتساوي المطلق بينهما، ولكن هذه المساواة، البدهية من الناحية البيولوجية لم تستطع أن تظلّ نفسها في سيرورة الثقافة والحياة اليومية والتاريخ. وربما تجلّى السبب الرئيس للانقلاب على تلك المساواة القائمة بيولوجيا ومنطقيا، في ما يمكن أن نطلق عليه " إشكالية الأنوثة " بوصف الأنثى –من وجهة نظر الذكر– كائنا آخر مكتظا ومغلفا بالألغاز والأسرار، فهي كائن معرض دائما للتبدلات والتغيرات الحاسمة من الناحية الجسدية. وكان الجهل البشري بحقيقة تلك التبدلات وأساسها البيولوجي، وراء إخراج المرأة من صفتها البشرية، ورفعها إلى مراتب الألوهة، أو خفضها إلى درجة المسوخ ومراتب الحيوانات." [١]

ولمّا كان الأمر كذلك، أصبحت المرأة بجسدها الأنثوي مادة للثقافة الذكورية تمارس سلطتها عليه، وصفحة بيضاء يكتب الرجل فيها ما يشاء. وقد نتج عن ذلك أن كانت المرأة رمزا لفلسفة استسلامية انهزامية، لا تملك من أمرها شيئا، وهي إن تحرّرت من قيود الرجل، إنما تتحرّر فقط في فترتي الحيض والنفاس، إذ لا يطلبها ولا يرغب فيها لإشباع شهوته الجنسية، ولكنه للأسف تحرّر مع وهن وضعف.

الجنس واستراتيجية التغريب/ المقدس والمدنس:

إنّ الحديث عن الجسد– خاصة الأنثوي منه– اقترن مباشرة بمقولة الجنس الذي ارتبط هو بدوره بالشيطان/المرأة وبالعنف وبالرذيلة، باعتبار أنّ حواء أغوت آدم جنسيا عبر مفاتن جسدها حتى أكل من الشجرة المحرمة. ولهذا صار الحديث عن الجسد الأنثوي والجنس مليئا بالتابوهات، ويحيل مباشرة إلى الرذيلة والبغاء إذا كان خارج مؤسسة الزواج.

---

[١] سرد الآخر– الأنا والآخر عبر اللغة السردية–، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٣٦.



وممّا يثير التأمل هنا، أن نجد البغاء مقدسا لدى الشعوب القديمة، ذلك أنّ " مهنة البغاء قد وصلت أعلى مراحلها من الفن والرقي على يد الإغريق الذين وصلوا بحب الجسم الطبيعي للمرأة إلى حد مثالي في الفن، وإلى عبادة روحية في الدين. وقد روت كثير من المؤلفات قصة العاهرة فراين التي أقيمت ضدها دعوى في المحاكم، وعندما ضاقت بها الحجة والبيّنة وأشرفت على خسران الدعوى، كشفت عن جسمها أمام المحكمة " هذه حجتي" فربحت الدعوى. لقد كان تولّع الإغريق بجمال الجسم الأنثوي والتلذّذ بالعملية الجنسية نوعا من الاتّصال الروحي بالآلهة لا يمتّ إلى الفحش بصلة." (١)

فكلّ شعوب العالم القديمة قد مارست البغاء، وقد حظيت شخصية العاهرة بمكانة مرموقة عندهم، ونالت احترام رجال الدين والمعابد، فكان البغاء منتشرا لدى الهنود واليهود والإغريق واليابانيين وحتى سكان البحر الأبيض المتوسط. و" تحدثنا المكتشفات الأركيولوجية والرقم الطينية عن طقوس البغاء المقدس في الحضارات القديمة. فالمعبد المقدس للإلهة عشتار كان يحوي على مجموعة من البغايا المقدسات اللواتي تقع عليهن ممارسة الجنس مع الأغراب نيابة عن بنات جنسهن، وكان الجنس يمارس كطقس ديني جاد بعيدا عن الرخص والدعارة، تمارسه بنات الطبقة الاجتماعية النبيلة ويحظين بذلك بشرف كبير يرشحهن للزواج من أكابر القوم بعد الانتهاء من طقوس الجنس المقدس والعبادة في الهيكل." (٢)

إنّ ممارسة الجنس عند الشعوب القديمة كان نوعا من التمرين الروحي للتقرب من الآلهة، من هنا تنبع قداسته، ولم يكن أبدا ينظر إليه نظرة إحتقارية

---

(١) الساقطة المتمردة- شخصية البغي في الأدب التقدمي-، خالد القشطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٢٥.

(٢) العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، تركي علي الربيعو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٥، ص ٩٠.



إلاّ حين تحوّلت الفطرة إلى إيديولوجيا موجهة وجهة ذكورية. لهذا عملت الكنائس في القرون الوسطى على تسخير البغايا والمحظيات لرغبات الجمهور ترسيخا منها لفكرة إخضاع المرأة جنسيا وجعلها تابعة لسلطة الرجل، " ففي القرن السابع عشر والثامن عشر، كان نظام المحظيات يحظى بشيء من رضى الكنيسة ومباركة السلطات الحاكمة، وتمتّعت المحظيات باحترام وتقدير لم تكن تحظى به حتى الزوجات. وصار المتزوجون يشكلون الغالبية العظمى من نسبة الرجال المتخذين محظيات وسراري. وكان القساوسة يحتفظون بالمحظية، ويظهرون معها في الأماكن العامة والاحتفالات الرسمية ولا يجدون في ذلك غضاضة." [١]

ولو عدنا إلى التاريخ العربي الإسلامي لوجدنا مثل هذا النظام قائما عند الخلفاء والوزراء، وهو نظام الجواري، فقد احتلت الجارية المملوكة في المجتمع العباسي مكانة لم ترق إليها حتى الزوجة الحرّة. وكان في كثير من الأحيان يُعتدّ برأيها في أمور السياسة وشؤون الرعية والبلاد. ولم تكن ممارسة الجنس مع الجواري فعلا آثما لأنها كانت مما ملكت أيمانهم.

هكذا نرى أنّ ممارسة الجنس قديما كانت فعلا له قداسته وإجلاله، وغالبا ما كانت هذه الممارسة مصحوبة بطقوس تزيد من حرارة اللقاء بين الرجل والمرأة كالرقص والموسيقى والعري التام أو الجزئي، خاصة وأنّ هذا الأخير لم يكن بالفعل الفاضح كما هو الآن في المجتمعات الحديثة. فنجد مثلا " أنّ العري لم يكن بالظاهرة المثيرة عند قدماء المصريين، فلقد كانت الفتيات يرقصن وهنّ عرايا، أو مرتديات عباءات مفتوحة من أمام- حول

---

[١] البغاء عبر العصور، سلام خياط، دار رياض الريس، القاهرة، (د.ت)، ص ٨٨.



القارب المقدس– أثناء إجراء المراسم الدينية وبمصاحبة الموسيقى، وكنّ يعملن بعريهنّ التام أو الجزئي، على طرد الأرواح الشريرة." [1]

ولطالما نُظر إلى المرأة قديما على أنها رمز للخصوبة والنماء، فهي التي لها القدرة على الحمل والوضع، وهي قدرة لا يملكها الرجل. وقد حملت الأساطير هذه الدلالات ورسختها بفضل الطقوس التي كانت تقام في الاحتفالات الدينية خاصة. وهنا يصادفنا ما " يرويه يونج عن بعض القبائل الاسترالية من أنهم إذا جاء الربيع يحفرون حفرة في الأرض، ويحيطونها بالشجيرات لتمثل عضو الأنثى، ويرقصون حولها طول الليل، وهم ممسكون بالحراب أمامهم في هيئة تمثل عضو الذكر، ثم يقذفونها في الحفرة، وهم يصيحون:" ليست حفرة، ليست حفرة، بل فرج." [2]

وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على تصورهم للجسد الأنثوي لكونه مانح الحياة، وأداة التكاثر والتناسل، بل على مفهومهم للجنس باعتباره حاجة ملحة تشبع غرائزهم، وتزيدهم قوة وعددا. ولا ندري كيف تحوّل الجنس من طبيعته الفطرية الغريزية إلى مفهوم إيديولوجي ارتبط مباشرة بالمرأة والرذيلة إذا لم يكن مؤطرا بإطار الزواج الشرعي. والملاحظ أن تطور المجتمعات الإنسانية بداية من المجتمع البدائي الأول مرورا بالمجتمع الزراعي وصولا إلى المجتمع الصناعي الرأسمالي قد استتبع تحوّلا ثقافيا تحوّلت فيه الأسطورة إلى أدلوجة زادت الرجل فحولة ذكورية وهيمنة سلطوية، وزادت المرأة امتهانا وتدهورا في وضعها الاجتماعي. فبعد أن كانت سيدة المقام في الأساطير القديمة، أصبحت مختزلة في جسد مليء بالشر، ولكنه الشرّ الذي لابدّ منه.

---

[1] الفولكلور ما هو؟ ، فوزي العنتيل، مكتبة مدبولي ، القاهرة ودار ميسرة، بيروت، (د.ت)، ص ١٤٧.

[2] أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨، ص ٧.



وخلافا للتصورات القاصرة والجزئية التي نظرت إلى المرأة كموضوعة للعبة الجنس فقط، فقد صوّرتها بعض الأساطير القديمة قدم الإنسان نفسه إلهة معبودة تحظى بالتعظيم والتقديس والإجلال بعدما أقصت عنها جانبها الجسدي المحسوس، وحوّلتها إلى بعد روحي تجلّى في الإلهة الأنثى، رمز الخصب والنماء والحب والجمال والحكمة، كأفروديت وعشتار وفينوس وديانا.. فأثينا مثلا إلهة العواصف والبروق " كانت وظائفها متعددة، فهي المبجّلة بين المعبودات، بصفتها الإلهة المقاتلة، وبصفتها إلهة الفنون والسلم، وبصفتها إلهة التفكير الحكيم. كما كانت حامية المدن وحارسة المعابد، وحمت أثينا الهادئة مرات متعددة. وكانت قبل أن تشتهر المرأة العاملة راعية المعماريين والنجارين والنسّاجين والحائكين، كما حمت الخيول والثيران. وتدين شجرة الزيتون بثمارها إليها" [١]

وقد صوّرت الأساطير المرأة عموما إلهة وملكة وزوجة وفية وأمّا عظيمة وبطلة قومية، وأقصت تماما جسدها الأنثوي ذا البعد الشهواني، فهمّشته رغم أن نساء الأساطير كنّ فاتنات الحسن والجمال، ولكنه جمال لا يقودهن إلى الرذيلة، بل فقط إلى القيام بالأفعال النبيلة. من هنا، يمكن القول إنّ المرأة في الأساطير القديمة امرأة منمذجة، وهي مثال يُحتذى به في العفة والشجاعة والبطولة التي تزاحم بطولة الآلهة الذكور.

ولم تنزل المرأة عن هذا العرش الذي قدّمته لها الميثولوجيات الضاربة في القدم إلاّ من خلال النصوص الكهنوتية والتوراتية التي بالغت في الإساءة إليها، واعتبار جسدها شكوة من العفن، ولم تر إليها إلاّ كموضوع للجنس، وهي أصل الخطيئة وسبب في نزول آدم إلى الأرض.

---

[١] معجم الأساطير، لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الجزء١، (د.ت)، ص٢٣.



وإذا ما بحثنا عن صورة المرأة في المخيال العربي القديم، وكشفنا عن تصور العرب للجسد الأنثوي، لألفيناه منحصرا في منظارين:

أ- أن يكون جسدا مغريا، فاتن الجمال وبالغ الصّبا، ومانح الولد.

ب- أن يكون جسدا لا غاية منه ولا غرض، غاب عنه الحسن، وفارقه الخصب، فأصابه العقم والجماد.

وقد زخرت الأدبيات العربية بنصوص تشخّص الجسد الأنثوي الفاتن الذي يحوي كل مواصفات الجمال. وتفنن العرب منذ القدم في تجزيء هذا الجسد، وتصويره بكل تفاصيله صعودا ونزولا. فممّا جاء في تراثهم قول أعرابي: " أفضل النساء، أطولهن إذا قامت، أعظمهن إذا قعدت، أصدقهن إذا تابت، وإذا ضحكت تبسّمت، وإذا غضبت حلمت، التي تطيع زوجها وتلتزم بيتها، العزيزة في قومها، الذليلة في نفسها، الودود الولود التي كلّ أمرها محمود." [١]

هذا ونجد نصا آخر أكثر تفصيلا، كأنّ الواصف فيه يرسم بورتريه للجسد النموذج الذي يُشتهى ويُرغَب فيه. إنه رسم لتفاصيل جسد متّقد بالشهوة يحيل مباشرة إلى الجنس. " قال عبد الملك بن مروان لرجل من غطفان: صف لي أحسن النساء، قال: خذها يا أمير المؤمنين ملساء القدمين، ردماء الكعبين، مملوءة الساقين، جمّاء الركبتين (غير بارزة العظمين)، لفّاء الفخذين، مقرمدة الرفغين (أصلي الفخذ)، ناعمة الإليتين، منيفة المأكمتين (عظيمة ملاقي العجز)، فعمة (ممتلئة) العضدين، فخمة الذراعين، رخصة (ناعمة) الكفين، ناهدة الثديين، حمراء الخدين، كحلاء العينين، زجّاء (رقيقة) الحاجبين، لمياء الشفتين، بلجاء الجبين، شمّاء العرنين (الأنف)، شنباء الثغر (بياض أسنانه)، حالكة الشعر، غيداء العنق، عيناء العينين، مكسَّرة البطن، ناتئة الركب. فقال:

---

[١] المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، خديجة صبار، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩، ص٦٢-٦٣.



ويحك، وأنّى توجد هذه؟ قال: تجدها في خالص العرب أو في خالص الفرس."[1]

ونلاحظ هذا التفنن في تصوير الجسد الأنثوي ورسمه كأنه لوحة فسيفساء. وهو تصوير نابع عن مخيلة ذكورية شبقية تتلذّذ بسحر هذا الجسد، وتتوق إلى الجمال البكر. إنه جمال يثير رغبة الرجل، ويشعل نار الشهوة، فهو الجسد المثال لممارسة كل الطقوس الجنسية الممكنة.

وفي المقابل، نعثر على وصف للجسد الثاني غير المرغوب فيه، الجسد الذي لا جمال فيه ولا خصوبة. " قيل لأعرابي عالم بالنساء: صف لنا شرّ النساء. قال: شرّهن النحيفة الجسم، القليلة اللحم، الطويلة السقم، المحياض الممراض الصفراء، المشؤومة العسراء، السليطة الدّفراء، السريعة الوثبة، كأن لسانها حربة، تضحك من غير عجب، وتقول الكذب، وتدعو على زوجها بالحرب، أنف في السماء، وآست في الماء." [2]

وفي رواية أخرى قيل:" آخر عمر الرجل خير من أوله: يثوب حلمه، وتثقل حصاته، وتُحمد سريرته، وتَكمل تجاربه. وآخر عمر المرأة شرّ من أوله: يذهب جمالها، ويَذرَبُ لسانها، وتعقُم رحمها، ويسوء خُلقها."[3]

وممّا هو جليّ في هذا المقام، أن نجد المرأة محصورة في صفتي الجمال والرحم الولود، فإذا ما فقدتهما كأنها فقدت أسباب حياتها، ومبررات وجودها، وفي هذا جور كبير لها. فإذا كان فعل الزمن يمنح الرجل الحلم والعقل والخبرة، فإنه يسلب المرأة–إضافة إلى سلبه إياها جمالها وخصوبتها– ما منحه للرّجل، فتصبح جسدا خاويا فارغا من قيمه الجمالية الظاهرة، وحتى

---

(١) العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، (د.ت)، ج٧، ص ١٠١.

(٢) المصدر نفسه، ج٧، ص ١٠٥.

(٣) نفسه، ج٧، ص١٠٦.



من قيمه المعنوية الباطنة. إنه إقصاء للجسد الأنثوي، وتهميش للمرأة، وسلب لكيانها.

وأيّا ما كان جوهر الشأن، فقد تراوحت النظرة إلى الجسد الأنثوي بين التقديس حدّ التأليه، وبين التدنيس حدّ المسخ. والمرأة عبر تاريخها الطويل لم تكن إلاّ ضحية الثقافة الذكورية الاستيلابية، ورهينة التصوّرات الكهنوتية المتسلّطة. لم تحظ بمكانة مرموقة إلاّ في مرحلة المجتمع الأمومي الموغل في القدم، ثمّ فقدت هذا الموقع لتتدنى منزلتها إلى مجرد جسد هو ملكية جماعية أو فردية للرجل. وبتحويل الأسطورة إلى إيديولوجيا موجهة توجيها ذكوريا، تمّ تغريب هذا الجسد وتغريب الجنس كذلك. فبعد أن كان الجنس فعلا مقدسا له طقوسه وأبعاده الروحية عند الشعوب القديمة، أصبح فعلا مدنسا ارتبط قسرا بالمرأة/ الشيطان وبالرذيلة. وأضحى الحديث عن الجسد الأنثوي والجنس من أكبر التابوهات في المجتمعات الحديثة.

وممّا يثير الاستهجان حقا، أن يتحوّل هذا الجسد الأنثوي –الذي هو الرأسمال الرمزي للمرأة وموطن ذاتها– إلى سلعة تباع وتشترى في المجتمع الرأسمالي. ولعلّ هذا التحوّل الثقافي والاجتماعي استتبع تغيّرا في النظرة إلى الجنس الذي حُمّل بأفكار سلبته قداسته وطهارته، وهذا ما عبّر عنه نزار قباني قائلا: " إنّ الجنس هو صداعنا الكبير في هذه المنطقة، وهو المقياس البدائي لكل أخلاقياتنا التي حملناها معنا من الصحراء، يجب أن يعود الجنس إلى حجمه الطبيعي، وأن لا نضخمه بشكل يحوّله إلى غول أو عنقاء. الكائنات كلها تلعب لعبة الجنس بمنتهى الطهارة. الأسماك.. الأرانب.. والأزاهير.. والعصافير.. وشرانق الحرير.. والأمواج.. والغيوم.. كلّها تمارس طقوس



الجنس بعفوية وشفافية، إلاّ نحن فقد اعتبرناه طفلا غير شرعي وطردناه من مدننا، وجرّدناه من حقوقه المدنية." [١]

نعم، هكذا تمّ تحويل الجنس من ضرورة عضوية يزدهر بها الجسد، ومن قوّة دافعة نابعة من الطبيعة الفطرية للرجل والمرأة إلى فعل مشين مقترن بالعنف والخطيئة –خاصة إذا ما مورس خارج مؤسسة الزواج–، فتحوّل عندئذ إلى مشكلة.

ومهما كان من أمر، فلطالما نُظر إلى المرأة عند شعوب العالم القديمة والحديثة على أنها كائن غير مستقل تابع للرجل، راضخ لسلطانه. وهي نظرة إقصائية اختزالية تعاملت مع الجسد الأنثوي باعتباره أولا، موطنا للجمال والخصب، فإذا ما فقدهما بفعل السنين فقد سبب وجوده، وصار موته خيرا من حياته، وباعتباره ثانيا خزين مغريات وشهوات، وأداة طيّعة للحصول على النشوة الجنسية، والشعور باللذة والإشباع. وقد رسّخت كلّ الأساطير المؤدلجة، والأدبيات العربية والغربية هذه النظرة التي حاصرت الجسد الأنثوي وقيّدته، فلم يستطع أن يخرج من بوتقتها حتى في عصر الإنترنيت.

استنتاجات:

- يشكّل الجسد بؤرة تتمركز حولها كل العلوم والمعارف والفنون باعتباره كيانا ثقافيا متعددا.
- وشم الجسد الأنثوي وشما ثقافيا واجتماعيا جعله وعلى مر الزمن مكمن ضعف وموضع نقص إذا ما قورن بنظيره الذكوري.
- لم يكن التمييز بين المرأة والرجل وليد التمايز الجنسي المفضي إلى التكامل البيولوجي بينهما، بل هو وليد ثقافة مجتمعية سائدة، ونظرة ذكورية استعلائية فيها الكثير من الظلم والجور.

---

[١] عن الشعر والجنس والثورة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص ١٨-١٩.



لطالما ارتبط الجسد الأنثوي بالجنس ربطا قسريا، ونظر إليه نظرة جعلته موطن إغراء وشهوة وفتنة، وبالتالي تمّ تغريب الجنس وتحويله من ضرورة جسدية فطرية ملحة إلى فعل مشين مقترن بالخطيئة خاصة إذا كان خارج مؤسسة الزواج المعترف بها اجتماعيا.





الأنا والآخر



جدلية الأنا والآخر

في ظل المثاقفة والعولمة ، حوار أم صدام؟

علاقة الأنا بالآخر علاقة متعددة الأوجه لا يمكن حصرها أو اختزالها في وجه واحد أو تصنيفها ضمن خانة واحدة، إذ يمكن أن تتخذ هذه العلاقة شكل الصداقة أو العداوة أو التعايش أو الغربة أو العزلة. وقد اختلف الفلاسفة ورجال الدين في مواقفهم الفلسفية والوجودية من قضية الأنا والآخر، هل ما يجمعهما حوار أم صدام؟ خاصة في زمن العولمة والمثاقفة إذ أصبح العالم قرية صغيرة. ولكن الكل يجمع على أن الذات لا يمكن لها أن تعي وجودها إلاّ بوعيها وجود الآخر وتقبل كينونته.

وقد أثبت التاريخ الإنساني أنّ الذات غالبا ما تكون مولعة بالآخر، منبهرة به وتابعة إليه إذا ما كان أقوى منها وأغلب، فتظهر الذات حينها استسلامها لغالبها ورضوخها له تماما كرضوخ العبد للسيد. أما إذا كانت الذات قوية مسيطرة فإنها تتخذ موقف الندّ المضاهي للآخر، المنافس له من أجل إثبات السيطرة والتفوق عليه. فوعي الذات بوجودها وإثبات تفوقها عليه لا يتأتى إلاّ بصراعها مع الآخر، وكأن وجود أحدهما مقترن ومشروط باعتراف الآخر به.

ديالكتيك الإنية والغيرية عبر التاريخ:

يقوم العالم على مبدأ الثنائيات، ومنذ أمد بعيد طُرحت ثنائية الأنا والآخر كإشكالية من إشكاليات الوجود الإنساني على وجه المعمورة، وكقضية من القضايا الشائكة التي تتناول موضوع الهوية والخصوصية الحضارية للذات في مقابلتها بالآخر. هذا الآخر الذي هو من نفس الجنس ولكنه مختلف عنها دينا ولغة وفكرا وثقافة وحضارة.

إنّ علاقة الأنا بالآخر كانت على الدّوام علاقة مستعصية الفهم، صعبة الاستيعاب لعدم ثبوتها وتغيّرها المستمر عبر الزمن. هذا التغيّر الذي



ارتبط في كلّ مرّة بتغيّر الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية الحضارية.

ولهذا يمكن الجزم دون كثير حرج، بأنّ علاقة الذات بالآخر هي علاقة متحوّلة انسيابية لا تعرف الثبات والاستقرار أبدا، وإلاّ لما شكّلت إشكالية وجودية اهتمّ لها نفر كبير من الفلاسفة وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيا ورجال الدين والأدب.

ولأنّ الاختلاف آية من آيات الخالق عزّ وجل، فلا بدّ من وجود هذا الآخر المختلف عنّا والتعامل معه، فليس لهذا علاقة بشعور الأنا بالضعف والنقص، ولا بشعور الآخر بالقوة والغلبة لأن هذا الاختلاف هو في أساسه سبب للتعارف بين البشر كما حدّده الله سبحانه وتعالى في كتابه المجيد { يا أيّها الناس إنّا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا }[1] .

فقانون الاختلاف بين البشر هدفه الأسمى التعارف بينهم وقبول بعضهم بعضا، لأنه لا يمكن للذات أن تعيَ وجودها إلاّ من خلال وعيها الكامل بوجود الآخر، ومحاولة قبوله لا على مبدأ العداوة بل على مبدأ النّدية. فالذات لا تسافر " في اتّجاه كينونتها العميقة، إلاّ بقدر ما تسافر في اتّجاه الآخر وكينونته العميقة، ففي الآخر تجد الذات حضورها الأكمل، الأنا هي، على نحو مفارق، اللا أنا، والهوية، في هذا المنظور، هي كمثل الحب– تخلق باستمرار." [2]

ولمّا كان الآخر مختلفا عن الأنا، والأنا أنانية بطبيعتها تحاول على الدّوام فرض نفسها وسيطرتها عليه، فإنها تشعر بأنّ هذا الآخر المختلف يهدّد وجودها وكينونتها. وشعورها بالتهديد يقودها إلى " الأحادية وإلى علاقة شرطية

---

[1] الآية ١٣ من سورة الحجرات.

[2] ينظر، الحقيقة والغيرية في الفكر الصوفي– نحو نزعة إنسية مختلفة–، حكيم ميلود، مجلة حوليات التراث، الجزائر، مايو ٢٠٠٣، ص ١٤٨.



ذات رد فعل ميكانيكي ضدّ الآخر، وبالتالي فالحوار يكشف الاستنفار والاستفزاز من الآخر، والرفض التلقائي لأيّ أفكار للتوحّد مع الآخر وهكذا، بينما الآخر ونتيجة أنه يشعر بنفس الدرجة من التهديد فلديه قدرة أكبر لإبداء سواء الخصومة والعداء أو القبول والمشاركة." [١]

فمنذ البدء، كانت علاقة الأنا بالآخر قائمة على العداء والاقتتال من أجل القوت والماء أو الأرض أو البقاء، ومع تطوّر المنظومة الاجتماعية والفكرية بدأت الذات الإنسانية تتخلّى شيئا فشيئا عن نزعاتها الحيوانية، وتشعر بمدى حاجتها لهذا الآخر في تكوين الأسرة أو البناء أو الزراعة أو الحياة عموما. فتغيّرت النظرة إذ ذاك من نظرة العداء إلى نظرة الشراكة. وبدأت الأنا تتقبّل وجود الآخر جنبا إلى جنب لها كندّ لها يشترك معها في أشياء ويختلف عنها في أشياء أخرى.

ويبقى الناموس أو الدين هو الحاسم في موقف الأنا من الآخر، بما يشكّله من قوة سحرية تخضع لها النفوس وتنصاع. و " موقف الديانات من "الآخر" تحدّده طبيعة الدين نفسه، والديانات انقسمت إلى ديانات عالمية، وديانات تقول بالخصوصية، وإذا حدّد الدين موقفه منذ البداية بأنه دين عالمي أو دين خاص، فقد حدّد موقفه من الآخر استنادا إلى هذه العالمية أو تلك الخصوصية. ويجب أن نقارن في هذا الوضع بين موقف الإسلام والمسيحية وموقف ديانة مثل اليهودية، الإسلام والمسيحية أعلنا منذ البداية أنهما ديانتان عالميتان، فتحدّد موقف إيجابي من الآخر وهو السّعي إلى كسب هذا الآخر من نقطة انطلاق أنّ لديّ خير يجب أن يعمّ العالم كلّه ويشمله، ولكن في حالة ما إذا رفض الآخر فهو إذاً حرّ، يبقى على دينه وثقافته دون أي محاولة لقهره أو لإجباره على الدخول في الدين. ولذلك نجحت المسيحية والإسلام في

---

[١] مستجدات النظامين الدولي والغربي، محمد السيد سعيد، ضمن كتاب خطابات عربية وغربية في حوار الحضارات، دار السلام، مصر، ط٢، ٢٠٠٧، ص ٢٣٥.



استقطاب الكثير للدخول فيهما وتركت الحرية لغير الراغب في الدخول في الدين.

أمّا اليهودية كديانة خاصة، فخصصت التوحيد لنفسها واعتبرت أنّ الإله الواحد إله خاص ببني إسرائيل، ودخلت معه في مواثيق وعهود وضعت فيها شروطا على الطرفين الإله والإنسان، بحيث تبقى العلاقة بين الإله والإنسان علاقة خاصة لا يسمح لغير اليهودي بالدخول فيها." [١]

إنّ مثل هذه الخصوصية الدينية التي اتّسمت بها اليهودية على الرغم من كونها ديانة سماوية، قد وقفت موقفا سلبيا من الآخر وتعاملت معه على أساس أنه تهديد لها، وعدوّ مبين يستحق الإبادة والقتل. ثمّ إنّ اعتقاد بني إسرائيل أنهم شعب الله المختار وباقي البشر هم دونهم مكانة ومنزلة بل إنهم مصدر للنجاسة يفسّر التعامل العنصري الذي يمارسه الإسرائيليون ضدّ العرب مثلا.

فاليهودية بكل ما تعرّضت له من تحريفات قد وضعت تشريعات خاصة بتعامل اليهودي مع اليهودي، وتشريعات أخرى تحدّد تعامل اليهودي مع غير اليهودي، ويمكن التمثيل هنا على سبيل الذكر لا الحصر بموضوع القتل والرّبا. فالقتل والرّبا محرّمين تحريما كليا بين اليهودي واليهودي، وجائزين بين اليهودي وغير اليهودي، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على مدى عنصرية الديانة اليهودية وانغلاقها، وعلى مدى انفتاح المسيحية والإسلام وتسامحهما.

راهن علاقة الشرق بالغرب في ظل العولمة:

يعدّ الحديث عن علاقة الشرق بالغرب تجليا من تجليات صراع الأنا والآخر، وهو لعمري حديث يكشف عن علاقة قديمة وعريقة تمتد عبر الزمن

---

[١] في قواعد وآليات تفعيل إدارة حوار الحضارات، محمد خليفة حسن، ضمن المرجع السابق، ص ١٤٤.



إلى العهود القديمة. وقد تراوحت العلاقة بينهما بين الحرب أحيانا والسلم أحيانا ثانية، واللا حرب واللا سلم أحيانا أخرى.

إنّ المتأمّل في تاريخ الشرق والغرب يلمس تواصلا مستمرا بين الطرفين، بداية من العهود القديمة مرورا بالقرون الوسطى حين شكّل الشرق " المشرق العربي والأندلس " مركزا حضاريا سطعت أنواره على كل العالم، فكان لا بدّ للغربيين أن يتصلوا بهذا المركز للإفادة من التطور الرهيب الذي شمل العلوم والفنون والعمران وجميع مظاهر الحضارة، في وقت كانت فيه أوروبا تعيش وطأة القرون الوسطى بما حملته من جهل وركود وتخلف وظلمات على جميع الأصعدة. فنشطت حركة الترجمة وزادت البعثات العلمية والهجرة قصد التجارة أو طلب العلم.

وممّا هو متعارف عليه ومتّفق بين كل مؤرخي الغرب أنه لولا علوم الشرق وخاصة الأندلس، وتطور الحضارة العربية الإسلامية لما تمكّنت أوروبا من الخروج من بوتقة عصر الظلمات. فقد كان الغربيون يرون إلى العرب أنهم أهل حضارة وأكثر تفوّقا منهم ولا بدّ من الإفادة منهم قدر الإمكان. والحقيقة أنّ العرب لم يرفضوا هذا الآخر الغريب عنهم لغة وفكرا ودينا، بل تعاملوا معه معاملة جيدة فرضتها عليهم تعاليمهم الإسلامية، بحكم أنّ الإسلام دين انفتاح موجّه للبشر كافة.

ولكن ما فتأت أن تغيّرت هذه النظرة من إعجاب وانبهار إلى حقد واستكبار عندما سقطت الأندلس وتفرّق العرب وضعف سلطانهم، وفي المقابل قويت شوكة الغرب وازدهرت أوضاعه فانقلبت الآية وأصبح الشرق يأخذ كل شيء عن الغرب باستسلام وخضوع خاصة في زمن تحوّل فيه العالم إلى قرية صغيرة، هو زمن العولمة.

" فالعولمة، كمفهوم متداول اليوم، ينتمي إلى عالم الغلبة الحضارية، الذي طرح هذا المشروع كوسيلة لتعميم غلبته ومشروعه السياسي والاقتصادي والحضاري، فاعتبر التقدم الغربي تقدما للجنس البشري، وتمّ اختزال التجربة



الإنسانية عبر التاريخ في تجربة الإنسان الأبيض فقط. وكأن تأكيد الفروقات والتمايزات بين البشر هو مسوغ السيطرة والهيمنة على مقدرات الشعوب الأخرى وثرواتها، إذ يبدو ضروريا خضوع الإنسان البدائي للإنسان الأبيض الذي يحتكر الحضارة ويلقي جانبا تاريخ الشعوب والأمم، ويحمل لواء العولمة والكونية." [١]

إنّ دخول الشعوب الضعيفة المضطهدة والفقيرة المتخلفة ثقافيا واقتصاديا مشروع العولمة رغبة منها في ذلك أو رهبة، سيؤدي لا محالة إلى طمس هويتها الحضارية، ومسخ خصوصيتها الثقافية، بل إلى أكثر من ذلك، سيؤدي إلى اغترابها داخل أوطانها، فما أقسى أن يكون الإنسان غريبا خارج وطنه، فما بالنا لو كان مغتربا داخل بلده؟ " فكلما زاد النقل من حضارة المركز إلى حضارات المحيط زاد التغريب، وكلما زاد التغريب يبدأ رد الفعل في الظهور، الدفاع عن الهوية ضد التغريب، والتمسّك بثقافة الأنا ضد ثقافة الآخر." [٢]

ولهذا طفت على السطح مصطلحات كثيرة من مثل: الهوية الوطنية، الخصوصية الثقافية، الأصالة..، وهي في مجملها مفاهيم تنادي بالقطيعة مع ثقافة الآخر للحفاظ على ثقافة الأنا التي أضحت مهدّدة بالمسخ والتزييف والطمس. " فقد جعل التطور التكنولوجي والعلمي العالم اليوم قرية صغيرة، تتأثر وتؤثر في بعضها البعض، تعيش نفس الأحداث في نفس الزمان، رغم اختلاف المكان، لإضافته مشكلة أخرى للعالم الثالث، هي عدم قدرته واستطاعته مواجهة ما يحمله ذلك التقدم وأجهزته من أفكار وإيديولوجيات

---

[١] الحضور والمثاقفة- المثقف العربي وتحديات العولمة-، محمد محفوظ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، ص ١١٢-١١٣.

[٢] تقييم تجارب حوار الحضارات، حسن حنفي، ضمن كتاب خطابات عربية وغربية في حوار الحضارات، ص ٦٣.



ومذاهب غريبة عنه، تحاول طمس هويته ومسخها، الأمر الذي جعله يعمل على مواجهة ذلك بالتثقيف، وتوحيد أفراد شعبه لخلق نوع من المناعة لديه، لما للأفكار والثقافات من قوة تأثير وتوجيه، تجعل الإنسان يعيش ماديا في مكان معين، وتابعا وخاضعا لأفكار أخرى نفسيا." [١]

فالأفكار والثقافات أشدّ خطرا من قوة السلاح وأكثر تأثيرا في الأفراد والجماعات، وما يشهده العالم اليوم ليس غزوا عسكريا فحسب، بل غزوا علميا وثقافيا له تأثيره الواضح والرهيب على نفسية الشعوب الضعيفة خاصة العربية منها. ولهذا ينبغي على العرب أن يتعاملوا بحذر شديد مع ما يصلهم من أفكار وفلسفات وإيديولوجيات لأنهم مستهدفون على الدّوام. " ونحن في عصرنا الحاضر- يقول محمد مندور- لن نستطيع أن نجاري التفكير الأوروبي أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هذا التفكير، وذلك لأن الفكرة التي تُبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تنحلّ في فتات المنطق"[٢]، فمندور قد ظلّ وفيا لما تلقاه عن الغرب وتعلمه، ولكنه ظل يطمح باستمرار إلى أن يأتي فيه يوم يستطيع أن يحقق استقلالية فعلية عن هذه التبعية للتفكير الغربي.

وههنا تطرح قضية الأصالة كرد فعل ميكانيكي لفكرة التبعية للغرب واستهلاك ما يردنا منه بشراهة دون التمييز بين الجيد والسيء. ولكن الأصالة لا تعني القطيعة مع الآخر، " فهي لا تولي ظهرها للثقافة الغربية بل إنها ما كانت لتوجد لولا لقاؤنا بهذه الحضارة." [٣]

---

[١] العلاقات الثقافية الدولية- دراسة سياسية قانونية-، العلالي الصادق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٦، ص ١١٧.

[٢] ينظر: استقبال الآخر- الغرب في النقد العربي الحديث-، سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤، ص ١٢١.

[٣]الأدب في عالم متغير، شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٦.



صحيح أننا نعيش زمن العولمة، وأننا أرغمنا على الدخول في هذا المشروع الغربي الذي لا يهدف إلاّ للسيطرة والتحكم في مصائر الشعوب المستضعفة، الغنية ماديا بثرواتها، الفقيرة علميا بتكنولوجياتها. ولكن هذا لا ينبغي أن يولّد لدى الشرق ردة فعل سلبية تجعله يحدث القطيعة التامة مع الغرب، ويتجاهل أهمية ما وصل إليه من تقدم إن أُحسن استيعابه سيسهم في خروجنا من هذا الركود. " ونحن اليوم أحوج ما نكون إلى مشروع عربي نهضوي شامل لا يتجاهل ثقافة الآخر، بل يستمد منه حافزا للإبداع والتعبير عن ذات الأمة العربية في التعامل مع الحضارة العالمية بانفتاح قائم على الثقة، متجاوزا الانغلاق أو الذوبان، تعامل مؤسس على خاصية النقد الذاتي من أجل إعادة إنتاج معرفة حقيقية تعكس تفاعلنا الإيجابي مع حقائق العولمة بعيدا عن ضياع الذات والهوية." [١]

إنّ عدم الانغلاق وعدم الذوبان يعني أننا سنتعامل مع الغرب/ الآخر بموضوعية بعيدا عن نظرات الانبهار التي تعمي أبصارنا على حقيقة أننا مستهدفون وينبغي علينا الحذر، وبعيدا كذلك عن نظرات الاستكبار التي تجعلنا ننكفئ على ذواتنا وننأى بمعزل عن التقدم والازدهار.

من صراع الحضارات إلى حوار الثقافات:

لا يستطيع المرء أن ينكر حقيقة أن كلا من الشرق والغرب يشكّل أنا وآخر في الوقت نفسه، فإذا كان الشرق اليوم يرى إلى الغرب/الآخر نظرة إعجاب وانبهار تخفي في طياتها استسلاما وركونا، فإنّ هذا الغرب ينظر إلى الشرق الذي هو آخر مختلف عنه نظرة كره وتعال تحمل في خباياها الكثير من الحقد والضغينة، خاصة إذا ما وُضع في الحسبان أن الشرق هو حاضن الإسلام الدين الأعظم والأقوى والأكمل والأشمل. فهو أكبر تهديد يواجهه

---

[١] اللغة العربية أصالة وتجديد في مواجهة العولمة، مها خير بك ناصر، مجلة الكاتب العربي، دمشق، العدد ٦٧-٦٨، ص ١١٤.



الغرب الذي حاول بشتى السبل التخلص منه والقضاء على معتنقيه، ولكن محاولاته باءت بالفشل لأنه دين الحق.

وقد بدأت الحركات المناوئة للإسلام بداية من الحروب الصليبية على الشرق وصولا إلى البعثات الاستشراقية المتعصبة التي حاولت جاهدة تشويه صورة الإسلام والمسلمين. وما زالت الأمور على هذا الحال على الرغم من اعتناق الكثير من الغربيين الإسلام عن قناعة ورغبة. وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على صراع طويل بين الحضارتين الشرقية والغربية.

وقد أثارت هذه القضية جدلا كبيرا بين أوساط الفلاسفة والمفكرين الذين حاولوا الحدّ من هذا الصراع وإيجاد حلّ له يضمن تفاعل الحضارتين الشرقية والغربية وتكاملهما معا. يقول هرمان هيتشه: إنّ " التفاهم الجدي والمثمر بين الشرق والغرب مسألة عظيمة.. ليس التحويل من أي عقيدة كانت، ولكن الغاية الأساسية في مزيد من الاكتشافات والاختراعات لصالح الإنسانية، ففي حكمتي الشرق والغرب، لا يرى قوى متعادية ومعسكرين متضادين متصارعين، ولكن قطبين تتحرك بينهما الحياة." [١]

إنه حلم بالتفاهم والحوار راود نفرا من المفكرين فنادوا به، وقد أعطوا أمثلة كثيرة من التاريخ الإنساني الطويل تواصلت فيه الحضارات المختلفة وتأثرت ببعضها البعض، حتى يكون لندائهم الشرعية والمصداقية. فقد ظهر هذا الحوار مثلا بين " حضارات ما بين النهرين وكنعان ومصر القديمة مع حضارات اليونان والرومان غربا، والهند وفارس شرقا، والنبط جنوبا. وحدث تداخل حضاري بين مصر والشام، بين العبرانيين والكنعانيين، بين مصر والعبرانيين، وبين اليونان وبابل، فارس وبابل. وقد تأكد هذا النموذج وبلغ الذروة في الحضارة العربية الإسلامية (...)، ولم يقض الوحي على الثقافات

---

[١] الإسلام والمسيحية، أليكس جورافسكي، ترجمة خلف محمود الجراد، عالم المعرفة، عدد ٢١٥، الكويت، ص ٢٤-٢٥.



الموجودة في شبه الجزيرة العربية، اليهودية والنصرانية والحنيفية والوثنية، بل حاورها ووصف تطورها التاريخي ومذاهبها وانحراف بعضها عن الأصول الأولى." [١]

إذاً، فالأمر ليس مجرد شعار أو حلم، بل هو حقيقة حدثت بالفعل عرفها تاريخ الأمم العريقة، فالحضارات تتواصل وتتفاعل مثلها مثل الكائنات الحية خاصة البشرية منها.

إنّ الانتقال إلى "حوار الثقافات" وطرحه كبديل لصراع الحضارات فيه من النفع والأهمية ما يمنح الإنسانية فرصة التخلص من كل الخلافات الموجودة بين الحضارتين الشرقية والغربية، دون أن يكون في ذلك إلغاء للاختلافات الموجودة بين الثقافتين، أو طمس لخصائصهما المميّزة. " فكل ثقافة من الثقافات تتمتع بمميّزات وخصائص مفردة، مثل القيم والمعايير، والمبادئ والعادات والتقاليد، التي لا يمكن رفضها بحجة الاختلاف عن قيم ومبادئ ثقافة الآخر. وأخذ العناصر المشتركة في تجربة الإنسان في الحسبان كنقيض للمفاهيم العنصرية، عن القيم المطلقة، وعدم إهمال القيود التي يفرضها كل نظام أخلاقي، في كل ثقافة من الثقافات. فالأصل الواحد للبشرية لا ينفي ولا يختزل الاختلاف والخصوصية." [٢]

فلا ضير من التأكيد ههنا، بأنّ قبول الأنا للآخر يعني إدراكها لاختلافه عنها وتقبلها ذلك، فلكل من الأنا والآخر ما يميّزه على الرغم من وجود عناصر مشتركة تجمعهما وتؤدي إلى تفاعلهما وتكاملهما.

إنّ مبدأ الحوار مطلوب بين الأفراد والجماعات والثقافات والحضارات، ولا يمكن أن يقوم هذا المبدأ الدّال على التحضّر والتمدّن، إلاّ إذا ما احتُرمت

---

[١] تقييم تجارب حوار الحضارات، حسن حنفي، ضمن كتاب خطابات عربية وغربية في حوار الحضارات، ص ٦٤-٦٥.

[٢] العلاقات الثقافية الدولية– دراسة سياسية قانونية–، ص ٩٧.



خصوصية الآخر مهما كان جنسه أو لغته أو فكره أو دينه.. فاختلاف الآخر عن الأنا لا يعني أنه تهديد لها بقدر ما يعني أنه تكملة للنقص الذي فيها. فكل منهما يتأثر ويؤثر في الطرف الثاني لأن العلاقة بينهما علاقة جدلية. " فمن طبيعة الإنسان أنه يتعلّم ويعلّم، ويقلّد ويقلَّد، ويأخذ ويعطي، وبهذا التبادل يتكوّن المجتمع، وتنشأ حضارته وتزدهر وتثمر. فإذا ما اتصلت المجتمعات، وتماست الحضارات، أدّت الطبيعة الإنسانية الاجتماعية ذاتها إلى مثل هذا التبادل، وإلى تفاعل الحضارات فيما بينها، وإلى تمازجها وتلاقحها، وأدى هذا التبادل والتفاعل والتلاقح إلى مظاهر ونتائج هي في مقدمة الأحداث التاريخية والمولدات الحضارية." [١]

يبقى أخيرا أن نؤكد أنّ الانتقال والتحوّل من "صراع الحضارات" إلى "حوار الثقافات" لا ينبغي أن يظلّ حبيس التنظيرات، بل يجب أن يكون على مستوي الفعل، حين تصاغ آليات للحوار تضمن تساوي أطرافه في طرح وجهات النظر، وحين يؤدي ذلك إلى وضع هدف واحد مشترك يحقق مصالح البشرية جمعاء بقدر متساو وعادل، هدف يعيد للفقراء حقوقهم، وللمهمّشين مكانتهم على خريطة العالم. هدف يضمن لقاء الأنا بالآخر وحوارهما بدل صراعهما وتصادمهما.

---

[١] في معركة الحضارة، مصطفى زريق، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٤، ص ٢١٢.

صراع الهويات

الذات في مواجهة الآخر

تعد الذات كينونة إنسانية صغرى تتماهى مع ذات جمعية أكبر منها تتمثل بـ(الهوية Indentity) فالإنسان إنما يبدأ بإدراك ذاته ضمن مكون مجتمعي ذي ملامح ثقافية خاصة ومميزة ، ومنه يتزود بالنظام ألقيمي والثقافي العام وبهذا المعنى يصبح مفهوم الأنا (Ego) نسبيا كما سائر الصور الآخرية فضلا عن أن الفرد سيجد نفسه ملزما لحظة ولادته بقبول مفاهيم وأنظمة كثيرة لم يسهم في صناعتها بعد ، كاللغة والأدب ونظام الزي وقواعد السلوك وغيرها . يبدو ترتيباً معكوساً وقهرياً أيضا هذا الذي يقضي بأن تولد هوية الإنسان قبل ولادته لكن الهوية هي كل ما يشخص الذات ويميزها وهي في الأساس تعني التفرد ((أنها السمة الجوهرية العامة لثقافة المجموعة والهوية ليست منظومة جاهزة ونهائية إنما هي مشروع منفتح على المستقبل أي مشروع متشابك مع الواقع والتاريخ، لذا فأن وظيفتها هي حماية الذات الفردية والجماعية من عوامل الذوبان))[١].

فهي ليست شأنا بايولوجيا ينتقل عبر قنوات وراثية (جينية) كما أن سمتها القسرية ليست لازمة للجميع ، وتأثيرها في الفرد يتفاوت بحسب مستواه الفكري ووضعه النفسي ومرحلته العمرية ، أن الهويات تشبه الكائن الحي ومن ثم فهي تمر بمراحل متعددة ويؤكد (هومي بابا) أن الهوية ((تقضي تمثيل الذات في نظام الآخرية المولد للتباين)) والخرافات الشعبية مثلاً ليس بمقدورها أن تقدم شكلاً ما لتمثيل الأنا إلا بمراقبة صورة الآخر المختلف أي أن التعصب للجماعة يدفع بالهويات لأن تكتسي بملمح علوي مفارق ذي مسحة مقدسة ولن يغدو من السهل التصديق بأن الهوية غير قادرة في الواقع، وإنها

---

[١] إشكالية التعددية في الفكر السياسي المعاصر، حسام الدين علي مجيد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠١٠: ١٨٥.



مع كل ما تستند إليه من حقائق وإثباتات ليست ببعيدة تماماً لا عن الاختراع ولا عن الخيال نفسه بل أن شواهد عديدة تؤكد أن بعض مستوياتها قد يتعرض إلى الاضمحلال وقد يهجر لصالح مستوى جديد، ((ولكن النظرة الناقدة تكشف عن أن الهويات الجوهرية تتجذر كلما أحست بالمزاحمة والمنافسة))[١]. ومن الأولى التخلي عن عقلية الانغلاق المكرس للهويات والعزوف عن المواجهة والعدائية والتفرقة والاستعلاء.

وغالباً ما تقدم الحكايات الشعبية، والأمثال تمثيل الأنا بوصفها مركزا محوريا حتى في لحظات الضعف التي قد تنتاب الهوية، والمتخيل يمد التخييل ويستمد منه وهكذا سيسهم أحدهما في صنع الآخر وعلى قدر تشارك إنسانين بحد من الحدود التي ستدخل فيما بعد وعيهما بمفهوم الهوية كالنوع واللون واللغة والعرق والدين والعشيرة ... سيصبحان أقرب لبعضهما ويتبادلان مشاعر التعاطف والتكافل. أن القرب والمشاكلة يوفران للأنا ما تبقى تلح على نشدانه ألا وهو الشعور بالأمان على نقيض ذلك تسور الهوية نفسها ممن يبدو لها مختلفا ، فالبعد والمخالفة يولدان نقيض الأحاسيس المتقدمة بالضرورة ، في ضوء ذلك يمكن أن ينهض الخوف من الآخر المختلف في لحظات المواجهة أو ضعف الهوية، فيتم تمثيله بشكل سلبي أو يدفع غرور لحظة القوة لإنتاج الصورة ذاتها.

وما أن أصبح ممكناً للجماعات الدينية والطائفية والإثنية بأن تصور نفسها كجماعة تنتقل أخبارها ومجريات حياتها بسرعة وأن يزداد وعيها بتاريخ وموروث خاصين بها، حتى ولدت الهوية الحصرية الدينية أو القومية، ((ولم يكن من المهم أن تستند عناصر هذه الهوية أو عناصر خطابها إلى أسس حقيقة، فالهوية هي وعي متصور، وعناصرها متصورة أيضاً لأن كثيراً من

---

[١] الثقافة التلفزيونية، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي – المغرب، ٢٠٠٥، ص ٢٠.



عناصر الحركة القومية العربية انحدروا من أصول كردية أو تركمانية .. ومن جهة أخرى فبالرغم من أن الهويات هي في أصلها حصرية واستعلائية فقد ساهمت عوامل داخلية وخارجية في تفاقم النزعات الحصرية والعدوانية للهويات، وفي تحويلها إلى مسوغات انقسام وحرب وخصومة وتوتر))[١].

وينبني النظام المعرفي على وفق أنظمة، وإن أبسط أشكال النظام تستند إلى ما يسميه (فوكو) التشابهات والاختلافات وقد أرجع فوكو مفهوم الهوية إلى هذا النظام نفسه، ونلاحظ أن الثقافة العربية التراثية أدركت أن للمشاكلة والاختلاف علاقة صميمية بالتواصل بما يفهم منه أن غياب إمكانية التواصل قد تنجم عنه آثار سلبية إذ تقل عندها فرص الحوار والتفاهم مع الآخر . عربيا أيضا تم تبني المشاكلة والاختلاف كأداتين قادرتين على تفسير ظواهر يصعب تعليل مسبباتها، وأن وقوع الطير على شكله، وانجذاب الشيء لشبيهه جملتان في ذهن عالم أديب كان من أشهر من كتبوا في موضوع الحب بين المرأة والرجل وهو يرى أن ما يجمع المحب بمحبوبه إنما ينبع من تشاكلهما أصلا ذلك هو ابن حزم الأندلسي، إن الحب شعور مثلما الكراهية ومع كل ما يختزناه من عواطف تجعلهما بعيدين في الظاهر عن المنحى التجريدي للمعرفة فإن الأبحاث الجديدة في فلسفة الشعور تجد أن المعرفة والأحاسيس العاطفية يشتركان بعلاقات تبادلية تاريخياً ظلت تصارع الهويات أمراً لا سبيل لتجاوزه وما شرع من ضوابط دينية وقانونية وعرفية لم يستطع حسم التنازع على نحو نهائي وكانت قوة الأنا لن تصبح ممكنة إلا بتوهين الآخر، وأن نشدانها مرتبة الأفضلية قد يجرها إلى الإفراط والانتكاس والانغلاق ما كان يصفه (البيروني) من سلوكيات التعصب للمؤتلف والطعن في المختلف عندما بقي في الهند سنوات كثيرة ركز قبل حديثه عن الثقافة الهندية

---

[١] من الجماعات المتعايشة (في الهويات المتصارعة)، د. بشير موسى، جريدة البيان، العدد ١١٨٠ في ٢٠١٣/٥/٢٢، ص ٦.



على اختلاف اللغة وتباين العرف المجتمعي يسميه (دريدا) في نقده للفكر الغربي تمركزا منطقياً ضدياً تبدو فيه الأنا مبراة من كل نقيصة والآخر مشبعاً بالنشوة، ولقد طرح د. محمد عابد الجابري مسألة الهوية في العراق وقال في تعريف للهوية بكونها ((عبارة عن دوائر تمثل كل واحدة منها (الأنا) التي تهيمن في وقت من الأوقات فإن الأنا عندما تتمركز في دائرة من الدوائر كدائرة المدينة .. فإنها تتخذ من الدوائر الأخرى (آخر لها) مثل دائرة الحي ودائرة البلد .. الخ .. وحينما نقول أن الشيعة والسنة والأكراد .. الخ كل واحد من هذه الأطراف يتحدد خلال علاقته بالأطراف الأخرى، أفلا يصح القول إنّ (الأنا) الشيعي مثلاً يتحدد من خلال (الآخر) السني أو العكس؟ والجواب هنا عن دائرة من دوائر الهوية، وهي دائرة المذهب الديني، ومع أن هذه الدائرة تلعب دوراً خطيراً في الصراعات الاجتماعية والسياسية، حيث يلبس الشأن الاجتماعي والسياسي لباس مذهب ديني، فإنها لا تشكل هوية بمفردها فالصراعات المذهبية الدينية تستشري أيضاً داخل المذهب الواحد، وعندما كان الصراع بين الشيعة والسنة مهيمناً في تاريخ الإسلام خلال القرون الوسطى عدّ مؤرخو الفرق في كل من السنة والشيعة عدداً من الفرق وقد وصل مجموع فرق الشيعة إلى ما يقرب من ثلاثين فرقة منها سبع فرق تندرج تحت (الإمامية) فقط أما السنة فقد عدّوا منها ثلاث فرق كبرى هي (المعتزلة، والجبرية، والصفاتية) وكل واحدة منها تضم فرقاً متفرعة أو منشقة منها فصاروا عشرين فرقة، هذا الإحصاء قام به الشهرستاني في القرن السادس الهجري ومنذ ذلك الوقت انقرضت فرق وقامت فرق جديدة، فالمذاهب الدينية تقوم على تفتيت الهويات، في الوقت الذي يعتقد فيه أصحابها أنهم يبنون لهم الهوية والدين ككل يشكل هوية بالمقابل مع دين آخر، فالإسلام يمكن القول عنه إنه هوية المسلمين ولكن فقط في مواجهة دين آخر كالمسيحية واليهودية أما داخل الإسلام، فليست سوى هوية واحدة تضم المسلمين جميعاً، بل هناك هويات داخل الإسلام بعضها سياسي (الدولة، الوطن، الحزب)وبعضها اجتماعي



(القبيلة والعرق) ... الخ وقل مثل هذا في الديانات الأخرى، بما في ذلك ما كان منها أقل عالمية في الإسلام. ومعرفة إن الفرق المذهبية الدينية لا تتردد في تكفير بعضها بعضاً كل واحدة تعتبر نفسها الممثلة وحدها للدين، حدث هذا في الإسلام، وفي هذه الحال يتحول الدين من جامع للأمة إلى مفرق لها))[1] .

وخلاصة الأمر أن حراك الإنسان غير منفصل عن منظومته المعرفية إن أي شكل للمعرفة هو محصلة إدراكية تندغم فيها ملامح من هويته ، وكان (يونغ) قد حلل كثيراً من الرموز الدينية التي تتخذ صوراً متعددة وهو يؤكد غياب الحدث المنتج للصورة والانطباع عن الوعي لا يعني بالضرورة محوه كلياً، فخزين اللاوعي يمكن أن يمد الإنسان في لحظة ما بالحدث المنتهي ليعيد إنتاجها بمصدات تمنع الآخر من الذوبان في وسطها بلا إجراء من هذا القبيل سيغدو بوسع الآخر أن يتمتع بما توفره من حقوق من غير أن يشاركها حمل الأعباء وقد يعمل على تقويضها من الداخل.

ليس ثمة منطقة في العالم أكثر تعددية وتنوعاً إثنياً أو مذهبياً وطائفياً من المشرق العربي الإسلامي والعراق منها بالتأكيد، ثم اجتاحت رياح الهويات الحديثة في أغلب القارة الأوربية، ولم يكن التعدد الإثني والديني يقل عن المشرق العربي الإسلامي ولكن الحروب الدينية والقومية الأوربية كانت من العنف والقسوة بحيث قضت على كثير من ملامح التنوع والتعدد في الدول القومية الأوربية الحديثة كما يرى د. بشير موسى [2].

ومع زمن عصر الصورة وثقافة ما بعد الحداثة حيث الفسيفساء الاجتماعية ظهرت مرحلة انفجار الهويات وظهور الهوامش، مقابل اهتزاز المتن .. فمع الفتح الفضائي الحر كانت الصورة مساعداً قوياً على بعث

---

[1] الهوية الثقافية... الوطن الأمة الدولة، د. محمد عابد الجابري، مسحوب من شبكة النت.

[2] ينظر: الجماعات المتعايشة إلى الهويات المتصارعة، جريدة البيان ع١١٨٠، ٢٠١٣/٥/٢٢: ٦.



الهويات الساكنة وتسخينها من بعد هدوء... غير أن الهوية والذاكرة معاً بقدر ما يكونان نبعاً إلهامياً فإنهما أيضاً يقتلان ويوقعان الذات في شرك التأزيم والتأثيم لما يرى عبد الله الغذامي [١].

تعيش في العراق جماعات دينية تنتمي إلى كل الكنائس المسيحية تقريباً الشرقية والغربية، وهناك جماعة يهودية ويعيش مسلمون سنة وشيعة موزعين على إثنيات مختلفة بل هناك عبدة للشيطان وطوائف باطنية، كما يعيش عرب وكرد وأتراك وفرس وجماعات إثنية أصغر، لم تزل تحافظ على لغتها وتقاليدها، لأن دول الإسلام لم تتبن سياسة تدخلية في حياة وشؤون الجماعات المختلفة، وقد وجد كل من هذه الجماعات فضاءه الخاص واستطاع من ثم تنظيم شؤون حياته طبقاً لشروطه وتشريعاته، ولكن دخول المسلمين في العصر الحديث وتعرض جماعاته لرياح الهويات وضع نهاية للنظام القديم وأدخل شعوب الشرق ولاسيما العراق حقبة غير مسبوقة من الصراع والتدافع الداخلي، ولم يكن الوعي المتزايد بالهوية مسألة خيار بل نتيجة طبيعية وحتمية لانهيار المؤسسات التقليدية بسبب وسائل الاتصال الحديثة كالفضائيات والانترنت والموبايل ولبروز فكرة التمثيل السياسي بعد انتهاء السلطة المركزية[٢].

ويبدو أننا نمر بمرحلة جديدة بسبب عصرية وسائل الاتصال انفجرت فيها الهويات من جانب وتحفزت الثقافات المهيمنة من جانب آخر، ((وبدت الحال كأن الجميع يكرهون الجميع ويحاذرون ضمهم ويقصونهم، ونحن جزء من هذا العالم نتأثر به ونشاركه اللعبة.. فالأنا مقابل الهو حيث يجري تغييب الآخر عمداً وقصداً وتحويله إلى كائن هلامي ويجري تشخيص صفاته حسب شروط الذات بما أنها هي الحضور المطلق وسيكون القول هنا حكماً وليس

---

[١] ينظر: الفقيه الفضائي، المركز الثقافي العربي – المغرب، ٢٠١١: ١٦٩، ١٩٦.

[٢] ينظر: من الجماعات المتعايشة إلى الهويات المتصارعة، جريدة البيان ع ١١٨٠، في ٢٠١٣/٥/٢٢: ٦.



رأياً))[١]، ومن أجل ذلك أنه في عصر الصورة والاتصالات الحديثة والعولمة على وجه الخصوص ((أنه بدلاً من الكلام عن هوية دينية ينبغي الكلام عن الهوية الثقافية وسيكون الدين أو المذهب الديني جزءاً منها أو دائرة من دوائرها))[٢]، فالمفكر علي حرب لا ينكر الفضل المعرفي لثقافة (الآخر) على مساره الفكري، لأنه من المفكرين الذين يحسنون صياغة أفكار الآخر الوافدة إليه فلا ينكرها ولا يرفضها ولا يتنكر لها أبداً، إنه مفكر يرفض أن يصنف ضمن دعاة العقائد الآمرة والناهية، والفكر الذي يدعو إليه هو فكر إنساني لا هوية له ولا وطن ولا جنسية[٣].

التعددية الثقافية والهوية

لقد تبنى النقد الثقافي مصطلحاً له علاقة بتنوع الهويات الثقافية وخصوصيتها بعد أن التفت إلى الثقافات الهامشية والفئات الشعبية والأطياف الاجتماعية الدينية والمذهبية والإثنية، بل تجاوز كل ما هو مؤسساتي متحكم سلطوياً وفكرياً أعني (التعددية الثقافية) ففي الغرب وفي ظل هذا التوجه جاءت ((التعددية الثقافية لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة من حيث هي ثقافة ذكورية غربية، وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة، كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية، ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي))[٤]، فالتعددية الثقافية تعني العيش المشترك لأطياف اجتماعية متعددة ولثقافات متعددة على المستوى الفردي والفئوي والقومي، وكل منها له هويته التي اكتسبها عبر

---

(١) الفقيه الفضائي، عبد الله الغذامي: ١٤٠.

(٢) الهوية الثقافية، الوطن والأمة والدولة، د. محمد عابد الجابري، مسحوب من الانترنت.

(٣) ينظر: الحداثة وما بعد الحداثة: ٢٢٧.

(٤) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي – المغرب ٢٠٠١: ٤١.



التاريخ حتى صارت جزءاً من تكوينها وتاريخها ومنجزاتها بكل قيمها ورموزها مما يسمها بهوية ثقافية خاصة بها ولكن في إطار التعددية، ولا بد من التجانس وعدم طغيان ثقافة هوية على اخرى، وإن المجتمع المتنوع الثقافات يفترض به احترام جميع الهويات المتعايشة فيه بعيداً عن التصادم والتقوقع والانطواء حول الذات ونبذ الآخر وتهميشه.

إنّ أصحاب مشاريع الحداثة والعقلانية عليهم أن ينفتحوا على التنوع الثقافي والتعددية الاجتماعية من حيث الانتماء العرقي والفئوي والديني والمعرفي ((فنحن اليوم أمام عالم آخر، هو عالم الإنسان المواطن العالمي وينبغي الانخراط ضمن ذلك العالم بصورة مباشرة، لنكون فاعلين في تشكيله ومشاركين في بلورته إن زمننا زمن المشاركة العالمية لكل كائن بشري فاعل، مهما كانت جنسيته وانتماءاته))[١].

إن الهوية الحقيقية والفعالة ليست ما يملكه المرء أو يعطي له، إنها ليست كياناً ما ورائياً إنما ثمرة الجهد الممارس والاشتغال على المعطى الوجودي بكل أبعاده من أجل تحويله إلى أعمال وإنجازات، إنها صناعة وتحويل بقدر ما هي بناء وتشكيل. ولعل مما يثير التساؤل هنا هو ما الذي يدفع هذا العدد الكبير من الأشخاص والفئات إلى ارتكاب الجرائم باسم هويتهم الدينية والإثنية والقومية ببرود وقناعة؟! وهل كانت الأمور تجري على هذا المنوال منذ فجر التاريخ؟! أم أن هنالك حقائق خاصة بعصرنا؟!.

لا تتكون الهوية دفعة واحدة فهي تُبنى تدريجياً وتتحول على مدى الحياة... ((إن عناصر هويتنا التي نحملها عند الولادة ليست متعددة فهي مقتصرة على بعض الميزات الجسدية فضلاً عن الجنس واللون.. وعلى الرغم من أن البيئة الاجتماعية ليست بالطبع مسؤولة عن الجنس (الجندر) غير أنها

---

[١] الحداثة وما بعد الحداثة، د. حفناوي بعلي، دروب للنشر والإعلان- عمان ٢٠١١: ٢٢٤.



مسؤولة عن معنى هذا الانتماء... فالحقيقة المؤكدة أن ما يحدد انتماء الفرد إلى جماعة معينة هو في الأساس تأثير الآخرين عليه أو تأثير القريبين منه أي أهله ومواطنيه وأبناء دينه الذين يسعون لإمتلاكه، وتأثير من هم في مواجهته لأنهم يحاولون إلغاءه .. فهو ليس من هو فوراً ولا يكتفي بإدراك من هو بل يصبح ما هو عليه، أي أنه لا يكتفي بإدراك هويته بل يكتسبها شيئاً فشيئاً))[١].

ويندرج عمل علي حرب (حديث النهايات، فتوحات العولمة ومأزق الهوية) في تكريس اهتمامه بتقديم تصورات جديدة، تحمل تجددها لواقعنا المعاصر وتنطلق من تقويض كل خطاب اعتمد في رسم حدوده الواهية ((القائمة على مبدأ الهوية القاتل، وعلى الإيديولوجيا الثابتة، خطاب محصن داخل قلاع الصروح النسقية الثقيلة، خطاب لم يجلب سوى الهزيمة والفشل والعجز عن مسايرة التحولات الطائرة))[٢]، إننا نواجه ذاتاً عربية إسلامية ((تجد أن أفضل سبل التحصن ضد الخطر الخارجي والداخلي هو بمزيد من الركون إلى الذات، وترى أن أهم صفات الذات الوقائية هي ما كان عليه سلفها وكان لهم به منجاة ... وهنا لا تفيد كلمة السلف البعيد في تحصين الذات لأنه كان يعيش زمن الانتصارات والتفوق، بينما يختلف الأمر مع حياتنا الحاضرة حيث صرنا في حال دائمة من الخوف من مؤامرة تدبّر ضد الأمّة، وهذا حس لا بخطر الآخرين -كما يبدو ظاهرياً- إنما هو حس عميق بضعف الذات وعجزها عن المواجهة .. ولا ننسى أن عيوننا لا تأتي من أطماع أعدائنا ولكنها آتية من ثغراتنا نحن، وما من قوّة في التاريخ إلا وتنافس وتغزو غيرها، وهو أمر نفعله نحن لو استطعنا مثلما يفعله غيرنا بنا))[٣].

---

[١] الهويات القاتلة، أمين المعلوف، ترجمة: جبور الدويهي، دار النهار- بيروت ١٩٩٩: ٢٨.

[٢] الحداثة وما بعد الحداثة (مصدر سابق): ٢٢٣.

[٣] الفقيه الفضائي، (مصدر سابق): ١٠٨- ١٠٩.



الهوية ووسائل الاتصالات الحديثة:

ومن المفارقات الغريبة في خصوص قضية الهويات نجد أن وسائل الاتصال الحديثة التي حولت العالم إلى قرية كونية قد ساعدت من وجه آخر على تفجر الهويات وقيام الصراعات وكنا نأمل العكس إذ باتساع أفق الإنسان تضعف العصبيات ويقل التطرف ويبدو أن هناك عوامل سياسية عالمية وجهت ذلك ولعل (الفوضى الخلاّقة) لا تخلو من تلك التهمة، فليس من المعقول أن ينفتح ذهن الإنسان على كل التطورات التكنولوجية والحياتية في العالم ويرى ويسمع كيف أن أوربا وحدّت نفسها وصارت حدودها مفتوحة مع بعضها وعملتها موحدّة ونتحول نحن أصحاب الدين الواحد واللغة الواحدة والتاريخ المشترك إلى طوائف أو أطياف متصارعة متناحرة تقسو على بعضها حدّ القتل والتشويه والتهميش العرقي والمذهبي، فالغريب أن ((في زمن العولمة ظهرت أدق خصوصيات الشعوب في الاختلاف والتفرد، وفي أميركا صرت ترى الأفارقة بملابسهم وموسيقاهم ولهجاتهم ودياناتهم في زمن العولمة أكثر مما كانوا عليه في زمن الثقافات الوطنية وهذا يكشف عن أهم وأخطر علامات المتغير الثقافي الذي يجنح إلى التنميط والتعميم ظاهرياً ومن تحت هذا الظاهر تتحرك قوى بشرية وهامشية نراها ونرى صراعاتها))[1].

الهوية المذهبية:

يبدو من الخطورة بمكان أن يتحول (المذهب الديني) إلى هوية أو الدين هوية تمارس ضد منتسبيه كما اشرنا سابقاً وهذا ما ظهر على سطح الأحداث في العراق بشكل جلي فصار القتل على الهوية لشعور القاتل أن الآخر كافر مشرك لمجرد انتمائه لهوية محددة والجميع يجد في الكتاب والسنة ما يدعم رأيه ويؤكد صحته ((وكم ترددت عبارة الكتاب والسنة تحت معنى أن القائل بها على ثقة من مطابقته لهما، ومن عداه لا بد أن يكون مخالفاً، مع أن

---

[1] الثقافة التلفزيونية ، عبد الله الغذامي، (مصدر سابق): ٤٨.



الحقيقة هي أن المرء ككائن مفرد لا يمكنه أن يحيط ببعض الكتاب وببعض السنة، وهذا أقصى ما يبلغه البشر المفرد وهنا تقع مشكلات إيهام (الذات) والوقوع في القطيعة من جهة والإقصائية من جهة ثانية))[1]، وإذا أراد المسلمون في العراق وفي غيره من البلدان أن يتخلصوا من هذا التطرف الذي نراه قائماً على رقابنا فلا بد من الإيمان بالتغيير، ليس في تغيير الآخرين بالتأكيد وإنما في تغيير الذات نفسها لكونها ذات قاصرة وسينفعها ما تتعلمه من الآخرين وكذلك في تقبل الذات للمتغيرات الحياتية إذ ليس من المعقول أن تقف الذات عند مرحلة مرَّ عليها أكثر من ألف سنة، ولعل الخطورة أن يجري سحب الدين حسب مبتغى الأهواء وفي المقابل سنرى فئة ستقاوم هذه المتغيرات فتحاول دفع الناس باتجاه التمسك بما هو من سالف الأقوال من باب التورع والتحوط والتحصّن ضد نزعات النفوس ولكنها في هذه الحال ستقسر الناس على أن يعيشوا وفق نظام لا يمت لحاجات زمانهم، وسيجري إنكار تغيّر الأزمنة والأحوال والعوائد، مع أن التغير حاصل من دون استئذان ولا تريث، مما يجعل الدين يبدو خارج إطار الزمن وخارج إطار المستطاع البشري، وهنا تأتي الوسطية لتكون واصلاً معرفياً وخلقياً بين حق الدين حسب مقاصد الشرع العليا وحاجات الناس بوصفها قيمة معنوية وحقاً إنسانياً تتحقق معه طاعة العبد لربه على بصيرة ورضا))[2].

ولا عجب فالأفق الفكري الطبيعي المتطور يتفاعل مع اليومي والمعيشي والمهمل والممنوع وينفتح عليها برحابة وقبول بل ينفتح على كل ما تعمل المثاليات المتعالية والهويات الصافية على كبته أو حجبه أو اقصائه، إنه ينمو ويتطور بكسر الأنساق المتحكمة والأنماط والنماذج المتحجرة والتحرر من أسر العقائد المغلقة والعصبيات المتطرفة والإثنيات المتقوقعة، إنه يغتني

---

[1] الفقيه الفضائي، عبد الله الغذامي، (مصدر سابق): ١٤٦- ١٤٧.

[2] المصدر نفسه: ١٤٤.



ويثرى ويتوسع بالاشتغال على العرضي والمهمل باسم الجوهري أو على اللامعقول المنفي في نظر العقل أو على الآخر المقصي والمهمش باسم الهوية أو على المختلف المنبوذ باسم الوحدة وبهذا المعنى يتحدد الفكر ويتجاوز المعقولات والثنائيات والفئويات والمذهبية التي يتمسك بها المتحجرون. وفي هذا السياق يطرح علي حرب جملة من التساؤلات وهي: كيف يتشكل العالم ويسير في ضوء العولمة؟ وما هو دور الأفكار في ظل انفجار تقنيات الاتصال الاجتماعي بالوسائل الإعلامية؟ وما مستقبل الهويات في عصر العولمة؟

الهوية والعولمة:

ولعلّ هذا في نظر المفكر علي حرب ما يثير فزع المثقفين وقلقهم والدعاة الذين طالما تعاملوا مع أدوارهم بوصفهم النخبة التي تمارس الوصاية على الهوية والثقافة أو على المعرفة ومن هنا لا عجب أن تقف في مواجهة العولمة قوى ومذاهب متعارضة تقليدية وحداثية، دينية وعلمانية كما يجري في بلدنا وفي البلدان العربية والإسلامية حيث تشن الحملات على العولمة تارة باسم الهوية والثقافة وطوراً باسم الحرية والاستقلالية، أو حيث تطلق الدعوات المتطرفة إلى تأليه الإنسان القائد (الضرورة) وهكذا يقرر علي حرب بأن الإنسان يجد نفسه بين ثلاثة عوالم لكل منها هويته ومركز استقطابه الأول: هو العالم القديم بأصولياته الدينية والماورائية، والثاني: هو العالم الحديث بفلسفاته العلمانية وسردياته العقلانية وتهويماته الإنسانوية، والثالث: هو العالم الآخذ بالتشكل الآن أي عالم العولمة بفضائه الإعلامي والتقني ومجاله الاتصالي التواصلي، هذه العوالم الثلاثة هي التي تتجاذب الوعي بالهوية



المجتمعية والثقافية وهي ما تؤلف ما يمكن تسميته ثالوث الأسلمة والأنسنة والعولمة [1].

وأول ما ينبغي تأكيده هنا على حد قول د. محمد عابد الجابري أن الثقافة لا يمكن أن تقع تحت مقولة العولمة لسبب جلي هو أنه ليست هناك ثقافة عالمية واحدة بل ثقافات... وبعبارة أخرى أن الثقافة هي المعبّر الأصيل عن الخصوصية التاريخية لأمة من الأمم، وعن نظرة هذه الأمة إلى الكون والحياة والإنسان ومهماته وقدراته وحدوده، والهوية هي في الغالب ثلاث مستويات: فردية وجمعوية ووطنية قومية والعلاقة بين هذه المستويات تتحدد بنوع (الآخر) الذي تواجهه والهوية كيان يتكون ويتطور وليست معطىً جاهزاً ونهائياً، هي تصير إما في اتجاه الانكماش وإما باتجاه الانتشار وهي تغتني بتجارب أهلها ومعاناتهم وتطلعاتهم وأيضاً باحتكاكها سلباً أو إيجاباً مع الهويات الأخرى التي تدخل معها في تغاير من نوع ما، وعلى العموم تتحرك الهوية على ثلاث دوائر متداخلة ذات مركز واحد كما يرى الجابري: فالفرد داخل الجماعة الواحدة (قبيلة كانت أم طائفة أم حزب أم نقابة ... الخ) وهو عبارة عن هوية مستقلة عبارة عن (أنا) لها (آخر) داخل الجماعة نفسها، ثم (الجماعة) داخل الأمة لكل منها ما يميزها داخل الهوية الثقافية المشتركة ولكل منها (أنا) خاصة بها و (آخر) من خلاله وعبره تتعرف على نفسها بوصفها ليست إياه، ثمّ ما يقال للأمة الواحدة إزاء أمم أخرى غير أنها أكثر تجريداً وأوسع نطاقاً وأكثر قابلية للتعدد والتنوع والاختلاف [2].

وبالنسبة للعراق فإنه من أكبر الأخطاء التعصبية التي نمّت التمسك بالهوية والتطرف في تبنيها هو ممارسات الحكومات السابقة وبعض النخب السياسية الآن، فضلاً عن إشاعة الفكرة الآتية على حد زعم سليم مطر وهو

---

[1] ينظر: الحداثة وما بعد الحداثة (مصدر سابق): ٢٣٤- ٢٣٥.

[2] الهوية الثقافية والوطن والأمة والدولة (مسحوب من الانترنت).



يراجع سياسات الحكومات السابقة والنخب السياسية فيما بعد ((إن الوطن العراقي هو جزء من الوطن العربي والشعب العراقي هو جزء من (الشعب) العربي، إذن فإن العراق يشترط وجود العنصر العربي بوصفه هوية البلاد، وأيّة منطقة ليست فيها أغلبية عربية هي بالضرورة ليست عراقية بشكل تام!! وعلى أساس هذا المفهوم (القومي المتعصب) قامت الحكومات العراقية بتطبيق سياسة (تعريب) الأكراد والتشكيك بوطنيتهم العراقية ومحاولة (تعريب) مناطقهم أو تهجيرهم وجلب السكان العرب محلهم، وهذا الموقف القومي الضيق أدى إلى إهمال قضية السريان وعدم إدراك حقهم التاريخي بمناطقهم والاعتراف بدورهم في تشكيل (الهوية الرافدية) التاريخية، بل الحكومات العراقية بقصد أو بدون قصد، ساهمت في تهجير الكثير من السريان من قراهم ومدنهم في الموصل وأربيل ودهوك نحو بغداد أو خارج العراق وفي هذا الفهم القومي الضيق يكمن سرّ المشكلة الكردية ثم السريانية، والأنكى من ذلك أن هذا الفهم القومي المتعصب ارتبط بالشعور الديني والطائفي، وإن المفارقة الساخرة التي ظلت تعيشها الدولة العراقية أنها من ناحية تعادي الأكراد قومياً ولكنها في الوقت نفسه تتحالف معهم طائفياً أمام خطر الأغلبية الشيعية العربية وتفعل عكس ذلك مع الشيعة، هذه هي معضلة (الهوية الوطنية العراقية) منذ تكوينها عام ١٩٢١ وحتى الآن وباختصار غياب الدولة الممثلة لهوية عراقية واضحة وأصيلة تصهر في داخلها جميع التنوعات الدينية والطائفية والإثنية بلا قسر أو تهميش، هذا الفهم الوطني هو الكفيل بجعل الانتماء إلى الهوية العراقية أمراً طبيعياً وإيجابياً))[١].

ولعل هذا التمزق في الهوية الوطنية العراقية برر فيما بعد للتمسك المتطرف بالهوية الكردية والسريانية والتركمانية وغيرها، وقبل ذلك القومية

---

[١] جدل الهويات، سليم مطر وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ٢٠٠٣: ٦٥– ٦٦.

العربية، وإذا كانت وسائل الإعلام الحديثة أو المعاصرة تقرّب ما بين الهويات المختلفة بسرعة لافتة فأنها –أي وسائل الإعلام– قد تؤدي إلى ردّة فعل وإلى تأكيد الاختلافات بين الهويات والرغبة فيها لتمسك بها، وقد يؤدي ذلك إلى الاعتقاد بأن التطور التكنولوجي والاتصالي الحالي من شأنه أن يعزز بروز مقاربة جديدة لمسألة الهوية، هوية قد ينظر إليها كمحصلة لانتماءاتنا المتعددة جميعها حتى تصبح ذات يوم الانتماء الإنساني الرئيس وذلك بالطبع من دون إلغاء الهويات المتعددة أو تذويبها إنما تجعل مقاربة من هذا النوع مقبولة وفي الوقت نفسه تشكّل حلاً للصراعات الطافحة على الساحة العراقية والعربية.



السرد الثقافي





محنة الانتماء وإشكالية الهوية والآخر
في رواية (الرمل الأسود)

اتخذت المادة الحكائية في رواية " الرمل الأسود " للروائي أسعد اللامي محملين سرديين: يتجلّى الأول في قدرة السارد على بناء شخصية " نعيم " التي زرعت فجأة في بيئة مغايرة ، لا تمت لموروثاته بصلة إثر إيفاده من دائرته – المساحة والأشغال العامة – إلى تايلند في صدفة العمر التي لم يكن يحلم بها وسط الصراع الضاري لموظفي الدائرة على الإيفادات(١).

ويتجلى الثاني في إزالة الغشاء عن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والفساد السياسي الذي تكبدته البصرة رمزا للعراق بكشف بعض جوانب التدهور الاجتماعي والأخلاقي بسبب الحروب الطائفية بعد احتلال العراق ٢٠٠٣ ، وسيطرة الانكليز على البصرة . وبالتأكيد لم ينس الكاتب الإشارة إلى آثار الحرب العراقية الإيرانية التي ابتلعت أباه الأسود (ضايع) وللاسم دلالته السيميائية .

تآزرت كل أثقال سنين الحروب ، والظروف العامة على حال " نعيم " النفسي الخاصة التي يتم الكشف فيها عن وضعه الحقيقي من خلال الرواية بالتقطير ؛ فيكتشف القارئ ، وبإيقاع بطئ وهادئ انه **لقيط** ، وجدته الأم السوداء " تقية " ملفوفا على قارعة الطريق وربته معهم وأصبح ابنا أبيض لأبوين أسودين (الأم تقية ، والأب ضايع فرج) .

وفي إطار هذين المحملين السرديين الرئيسين تنساب مجموعة من الحكايات الصغيرة التي تتضافر فيما بينها وتتداخل لتصب في المجرى العام للحكاية الأصل في الرواية. تركيز على الذات بتقديم نماذج تمثل الفرد المهمش المنغلق الباحث عن الهدوء والحقيقة بدون صخب .

---

(١) الرواية ص ٦١ – ٦٢.



أخذ الإطار العام للأحداث النسق الدائري ، فيه تنطلق مكونات المتن الحكائي من نقطة النهاية ثم تعرض ما سبقّها، لتنتهي من جديد عند نقطة البداية نفسها، وفيه يكون اتجاه الزمن انحداريا، ولا نجد تفسيرا لما يعرض إلا بالعودة إلى الماضي[١] .

تبدأ الرواية بوصول رسالة على جوال " نعيم" ، وتنتهي بعد رده عليها، ليختم القاص حدث الرواية بنهاية مفتوحة باحتمالات متأرجحة لبعضهم وحتمية لآخرين ، بسبب الاسترجاعات المكثفة للقارئ والتي يتوقع من خلالها نهاية نعيم التي لم يشأ الكاتب أن يعلنها بوضوح ليقول بصوت عالٍ صامت، وبنهاية عبثية مدروسة على حافات مفتوحة، انه **شنق نفسه،** أو **سيشنق نفسه** ...

تصل رسالة لـ" نعيم " في ليلة رأس السنة من صديقته (سيريلاك كما يسميها هو واسمها الحقيقي هو – تشي –) التي تعرف عليها في رحلته إلى تايلاند مع وفد الدائرة التي يعمل فيها مخاطبة إياه بـ (الفردوس المفقود كما تسميه هي) :

فردوس مفقود ...صديقي الطيب أتمنى أن تكون ما زلت مركزا للكون الأماكن حولك تدور، لست في حاجة للذهاب إليها ، هي التي تهرع إليك أمنياتي بعام جديد ملئ بالسعادة / بانكوك ٢٠٠٧ . المرسل – سيريلاك [٢] .

بعد هذه الرسالة تبدأ القصة بفيضٍ من الارتدادات غير مرتبة زمنيا (خارجية وداخلية)

الخارجية : تستعيد أحداثاً تعود إلى ما قبل الرواية ويحصل فيها أيضا ما يسمى بالاسترجاع الجزئي : هو ذاك الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسرد

---

[١] المتخيل السردي ، ١١٠ – ١١١ .

[٢] الرواية ، ص ٥–٦.



الأولي. وهذا الاسترجاع يغطي جزءًا محدوداً من الماضي، معزولاً ومنقطعاً عما حوله. أما وظيفته فهي تقديم معلومات محددة ضرورية لفهم الأحداث.

ثم استرجاع داخلي : أي أنه كان يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص [1] ولكن نقطة الاسترجاع الخارجية عنده غالبا ما تنطلق من الداخل فيحصل مزيج بينهما ، وحصل كثيرا في الرواية أن تضمنت الحكاية الثانوية استرجاعاً، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية.

ضمت المادة الحكائية في "الرمل الأسود" شخوصاً عدة، يرتبط بعضها ببعض أحياناً، وبالشخصية بشكل مباشر أحيانا كثيرة. ويمثّل كل منها وحدة مستقلة بنفسه، وقد عالج الراوي سيرورة هذه الشخوص السردية في الرواية بشكل مباشر متناسبا مع سبب الاسترجاع، على الرغم مما تنتجه تقنية الاسترجاع فيها من تفتيت للترتيب الزمني؛ ولأن تقنية الاسترجاع قد عطلت تماما خيطية الزمن؛ فهي أيضا بشكل أو بآخر أدت إلى تعطيل حركة السرد، وتوقفها، لذا نرى كثيراً ما تعود هذه الحركة إلى الحدث فيبدأ من موقف يثير " نعيم " لتشابه في كلمة أو شكل شخص رآه صدفة ، أو حديث نفسه الداخلي الذي يعبر عنه باستحضار الماضي؛ فيتشكل عنده زمن نفسي خاص مع موقف يستحضره كالبرق بقطع تام دون أي استهلال أو تبيان بأنه بدا باسترجاع ، ولكن برق الرجعة يتحول إلى تفاصيل طويلة ودقيقة جدا وكأنها فلم سينمائي . فما أن تعيّن التقنية ماضي الشخصيات أو صفاتها وأحداثها ، حتى تعود إلى النقطة التي تمّ تعطيل حركة السرد عندها، أو ما إنْ يتم الكشف عن ذلك الماضي أو الصفات حتى ترتد حركة السرد إلى الحدث الذي وصل اليه نعيم .

---

[1] الرواية ، ص ١٧ .



الاسترجاع الخارجي :

انصب الاسترجاع الخارجي على فهم شخصية "نعيم " ومن هو؟ خاصة أن القطع المتكرر للحدث أدى إلى تقطير سيل الأحداث، وفهم الروابط والعلاقات خاصة فيما يتعلق به. كانت استرجاعاته الخارجية غير مرتبة زمنيا فالعودة عنده تأتي كلمح البصر بعد حدوث قطع تام في نقطة العودة، بلا إستهلالات ولا استحضار بطئ يؤدي إلى فك لحام السرد تدريجيا.

بعد قراءته الرسالة يعود **نعيم** بذاكرته مباشرة إلى تايلاند بمشهد جلوسه في قاعة الدورة التي شارك فيها مع شخصيات من أنحاء عدة من العالم (نيجيريا وباكستان وماليزيا والهند والعراق ...). وصادف حضورهم هناك احتفال الشعب التايلندي بعيد **السونجكران** حيث الأسلحة الكاذبة التي تطلق الماء، ونهر **تشافرايا** الذي يكتب الناس أمانيهم له في أوراق ويرمونها فيه علها تتحقق، بحضور عدد هائل من الرهبان لالتقاط الذبذبات التي ترسلها السماء [1].

في هذه الأثناء تعرف "نعيم" على "سيريلاك" وكان يقضي معها أجمل أيام عمره التي لم يعشها ولم يعرفها في البصرة (جمال المكان / لذة الزمن / سحر الطبيعة / الرحلات إلى الغابات / النظام الدقيق جدا / بساطة البشر / عالم تتحد فيه الإنسانية في دين واحد ينظرون من خلاله إلى السماء، وينتظرون هطول رحمته بغض النظر عن نوع الدين أو الطائفة أو العرق.../ والأجمل في كل شيء حب جديد – حب الفردوس المفقود لسيريلاك – الذي تزايد أمام رفع كل الموروثات والحرج والجواب عن سؤال (من أنت ؟؟؟!!)، ومع كل هذا الجذب الأخاذ؛ تأتي أصوات من بعيد لا يستطيع أن يخلعها عنه أصوات " أمه تقية " و" عكد العبيد "، والجيران، وإمطار الشتاء، ولهيب الصيف، وانقطاع الكهرباء وما حمله من الم وصعوبة العيش في البصرة.

---

(١) الرواية، ص ١٥.



١ – تغيير المكان والزمان :

بعد أن يشده الحنين لأمه (تقية) وهو في تايلاند؛ يتصل بها، جاء صوتها من الطرف البعيد، نعيم، أي نعيم شلونك، صحتج شلونها / مسية العافية عليج والله مشتاقتلك موت مستانس، مرتاح / بخير بخير بس القلق شاغلني عليج صحتج شلونها، البصرة شلونها ؟ / اغرا زين يمة / زين يمة راح اغرا ..... وبعدها يبدأ بالبكاء ويسد بإصبعه ثقوب سماعة الهاتف كي لا يصلها صوت بكائه، الذي اندمج بخرقه لأحد وصاياها السبع – ويقصد علاقته بسيريلاك – [١].

من هنا يعود من فوره إلى ما قبل سفره إلى بيته الذي تحول له، ولأمه السوداء إلى مكان امن في ظل ظروف الطائفية، فأصبح حاوياً لهما؛ ملتحما به يتأمل تغيرات الزمن على أثاثه وجدرانه رمزاً لتغيرات كثيرة طرأت على المجتمع البصري بعد الاحتلال وكأنه يصف حال كل بيت بصري، بل كل بيت عراقي؛ بوصف دقيق مبتعدا فيه عن الانتقاء ليكون مستقصيا لأصغر تفصيل فيه، فأعطى الكاتب حال المكان بطريقة حية متناهية: فوصف، حوادث القتل الطائفي، انطواء الناس في المنازل / عدم القدرة على الذهاب إلى العمل، أحوال وضعتها أوزار الطائفية، وأطلقتها ذاكرة نعيم من بيته محولا مشاهد التغيير إلى واقع يشبه المعرض الذي يمكن للقارئ أن يتجول فيه كيفما يحب:

" ساعة الجدار في غرفة الخطّار عقرباها راكدان عند الواحدة .. ما الحاجة لمعرفة الوقت، البارحة تشبه اليوم والغد لن يكون مختلفا .. لم استطع الذهاب لدائرتي منذ فترة طويلة، طويلة جدا بما يكفي للنسيان .. لا أتذكر أني غبت يوما من الأيام ، انهض من فراشي مبكرا في الصباح ، اعلق المرآة البلاستك الحمراء على شكل قلب صغير في الحوش فوق المغسلة السيراميك ، أصوبن

---

[١] الرواية، ص ٣٤



ذقني بمعجون الحلاقة ماركة ماكس، رغوته برائحة النعناع ، اكشط الشعر بماكنة حلاقة استعمال مرة واحدة ..... ماء الحنفية في البصرة مج ....أركب باصات النقل (كوستر نيسان)لا أشارك الحديث ... أصبحت أشعر بالقرف من كل شيء،لا جديد في المواضيع .. كل صباح الحديث نفسه عن السيارات المفخخة والأحزمة الناسفة والأشلاء البشرية .. والاختناقات المرورية وأجهزة السونار التي تكشف كل شيء أقراص الأسبرين ، بخاخات الربو، حشوات الأسنان وتفشل في العثور على المتفجرات [١].

أما بيته الذي وقف عند وصفه هندسيا ؛ فقد عكس من خلاله فيه تغيرات الزمن، والأحوال، والناس على أهل البصرة الذين بدأوا يغترفون بلهف وإفراط على كل شيء تدفقا عاصفا، غير نفوس البشر وأشكالهم، ففي وقفة طويلة، يرجع نعيم إلى بيته معطيا انطباعا لتغير الزمن من خلال وصف المكان بشكل دقيق، محولا إياه لسجن مرفه:

" غرفة الخطار، ضيقة مثل علبة كارتون، مثل كرفان صغير مربوط بعربة نقل، عربة لا تتوقف أبدا، تسير هادرة في طريق طويل، أرضيتها الأسمنتية مفروشة بكنبار اخضر اللون. آه تذكرت: التفاصيل الصغيرة تمنحني الكثير من المتعة والحماس لكي أروي كل شيء، .. (تقية) اشترت الكنبار من دلالة عكد العبيد وحملدار السفرات الدينية (أم نسيم) فيجد عندها الشاري كل ما يحتاج، الأجهزة الكهربائية،الأخشاب، الملابس، الأطعمة تفتيح البشرة، تمليس الشعر بالكرياتين لاقت رواجا ليس فقط عند النساء بل عند الرجال فقد افلح الكرياتين في خلق جيل جديد بشعور نصف عكشة وببشرة خمرية تشبه الكاكاو المحروق .... جهاز التلفزيون البلازما هو الأخر من بركات أم نسيم احتل ركن الغرفة الأمامي فوق كوميدينو خشبي بأدراج ثلاثة، بجانب الشباك

---

[١] الرواية ، ص ٣٦ – ٤٢



الصغير ذي الطلاقتين، نصف تخم خشبي من قنفات منجدة بقماش أحمر اللون أخذت أكثر من نصف مساحة الغرفة [١].

وهكذا يأخذ الراوي بالإسهاب التفصيلي الدقيق لكل تفاصيل البيت الأمن الذي غيره الزمن وأصبحت البضائع والأثاث تنهال عليه دون لذة أو طعم بعد أن كان كل شيء مفرحا في سنين الحصار العصيبة .

ولم ينس الكاتب أن يزين الحائط بالصور التي تتلاءم مع متطلبات الظروف الجديدة، " تقية ألصقت صور الأئمة من آل البيت بملامحهم الحادة وعيونهم الكحيلة الغارقة بالحزن، ومراجع الدين بعماماتهم السود والبيض، لحاهم الطويلة، جباههم العريضة المتعضلة رصفتهم بصف متواز[٢]، وكل تلك الصور تنُم عن نسق ثقافي متوارث في هيمنة الفكر الديني على عامة الناس.

٢ – أصدقاء نعيم

بدا صديقا نعيم الحميمان **رياض** الصابئي **ووعد** المسيحي، في الرواية كالماء البارد على روح نعيم، في رؤية ثقافية رمزية خاصة تدل على المكون العراقي الديني المتعدد، مسترجعا علاقته الحميمة بهما بواقع صادق، فوقف الكاتب في الوسط؛ الصداقة الجميلة التي تعكس واقع كثير من العراقيين في تعدد علاقاتهم، بحالة مقبولة دون نفور أو مغالاة في وصف هذه الصداقة المتينة، مؤطرة بإشارة واضحة جدا لم تكتنفها المبالغة أو الخطابية، بأن أرض العراق هي أرض الأديان، وأنَّ التعددية الثقافية السمة الأوفر حظاً في حياة العراقيين.

" **وكان اجتماعهما يشكل أجمل أيام العمر لنعيم** "

---

[١] الرواية، ص ٤٣ – ٤٤.

[٢] المصدر نفسه، ص ٤٥



نعيم وهو في الطائرة المسافرة بالوفد إلى تايلند تسأله المضيفة هل تريد مشروبا يا سيدي فتعود به الذكريات إلى صديقيه " وعد ورياض يزوران نعيم في بيته " تستقبلهما تقية بالترحاب " هلا حبوبي تفضلوا نعيم بالحمام.... ارتديت ملابسي التي كوتها تقية ... هي ليست ملابسي بطبيعة الحال، لا أجد حرجاً في هذا القول : رياض كان يلابسني في الحجم أعنى بناطيله وقمصانه وحتى أحذيته كانت توافق مقاسات جسمي كأنها فصلت خصيصا عليه، كانت أيام ضيق وحصار وتقاعد (ضايع) ضئيلاً" [١].

ثم يعود إلى استرجاع آخر كيف تعرف عليهما وكيف كان يقضى أيامه الحلوة معهما، السهر، ليالي البصرة، الكورنيش، وضع الكاتب صورة حية صادقة لثقافة المحبة وماذا فعلت الطائفية بالأديان من خلال شخصي رياض ووعد فعائلة رياض هاجرت إلى الدنمارك، أما عائلة وعد تلقت تهديدات خيرتهم بين الموت أو الرحيل. قبلتني أم وعد قبل الرحيل قالت وهي ترسم إشارة الصليب دير بالك على نفسك ابني نعيم الدنيا مزينة راح تصير " [٢].

٣ – الأسماء

حملت شخصيات الرواية أسماءً بأسلوب استبطاني في تقديمها، فالأسماء كلها كانت رموزا تكشف طبيعة شخصيتها وكان لها (بعد نفسي)، ولم تحمل أي من الشخصيات أسماً من فراغ، فجاءت مدروسة بدقة متناهية مثل:

(ضايع): إذ يقف الراوي طويلا في وصف صورة ضايع على الجدار الذي استشهد في الحرب العراقية الإيرانية . ولان(نعيم) هو الذي يصفه فقد بدت ملامح الوصف ذات انطباع نفسي متأملاً حاله ساعة التقاطه الصورة، وكأنه

---

[١] الرواية، ص ٤٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٨٦.



يضع شكلا كاريكاتوريا ساخرا. وكان حزنه عليه في هذه اللحظة ليس لأنه شهيد أو أنه فقد أبا بل لشكله البائس في الصورة، فكلنا سنموت لكنك ضعت من أجل لا شيء، ابتعلتك الحرب من اجل من ؟ ولماذا ؟ أو أن الكاتب قد اختار الاسم ليتناسب مع شخصية نعيم الضائعة التي تنتمي إلى المجهول ليصبح اسمه الرمزي الدال على متاهة الشخصية **(نعيم ضايع)** ملائما لها وان كان الأمر قد اخذ رمزا مقصديا لا عفويا ... ينتظر الفرج.

" أسفل خط الصور، وحيدة قبعت صورة أبي **ضايع** بلباس عسكري صيفي يبدو غائبا موغلا في النسيان وسط فضاء الصور الرمادي ببيريته السوداء المائلة فوق رأسه ... حاجبا ضايع كثان، شاربه رفيع مثل خط مرسوم بقلم الرصاص، على صدره يتدلى وسام يشبه سدادة ببسي كولا، تسميه تقية نوط الشجاعة، لكنه في الصورة متألما كأنه في لحظة التصوير كان يشكو من وجع في الضرس..... أحاول إيجاد صلة مع أبي الضايع أخرج خائبا إذ أشم رائحة شخص متوار إلى الخلف.لا مرئي يمت لي بصلة دم ! [١] .

الأم(تقية) : أخذت الأم **تقية** المساحة الأوسع من استرجاعات نعيم، على الرغم من أنه لا يناديها بـ (ماما أو يمة أو يوم) بل في الغالب تقية، العلاقة بينهما قوية جدا وتشكل تقية عمودا مهما جدا ، واسم تقية أهم بالنسبة لنعيم من (يمة) لأنه من الممكن أن لا تفعل الأم الحقيقية لابنها كما تفعل تقية . فحمل الاسم بعدا دلاليا قويا أقوى من كلمة الأم ، وفعلها مع نعيم ورعايتها له وحنانها واهتمامها الصق بصفة التقوى التي من الممكن تنطوي معاني الأمومة تحت لوائها ، ووجود أم بلا تقوى لا معنى له في الحياة. وعلى خلاف البعد الدلالي لاسم تقية فان شخصيتها في الرواية نابضة بالواقعية التي تعكس صورة إحدى نساء أهل البصرة أو حتى العراقيات ومما زاد في واقعية وقبول الشخصية؛ اللهجة التي كان يضعها على لسانها المعجونة ببهارات الشتائم

---

[١] الرواية ، ص ٤٥.



العفوية التي تخرج منها وحرف الغين اللصيق بلهجتها البصرية الجميلة بديلاً عن حرف (القاف)، كما أنه عكس حال المرأة العراقية التي تكفلت بحمل الحياة الثقيلة بسبب الحوت الذي ابتلع الرجال في القادسية والحروب التي تلتها [١] :

" تقية لا تطيق صبرا على غيابي ساعة .... كيف مع غياب قد يمتد إلى شهر .. يعنى لها القلق والوحدة والفقدان ..... كم عدد النساء اللواتي يشبهن تقية، يماثلها في البحث عن أي سبب لكت الدموع " ....." هم يشبهن تقية في سواد البشرة، في بدانة الجسم، في الملابس السوداء، الأنف المفروش يحتل نصف مساحة الوجه ....

ومن زاوية نظر الأم تقيه تظهر من فهمها الفطري للأمور مسميات لأشخاص تضع من خلالها حجم كل واحد منهم في مكانه:

" فنجان لم يمض على عمله في المولدة غير سنة وهو كان حافيا .. الآن يركب سيارة شفروليت حديثة، ويرتدي دشداشة زبدة بيضاء وعقال بيشماغ ابيض ... تقول تقية : الطنطويل يلعب بكيفه وأطلقت عليه اسم فنيجيين [٢].

(تومان): جاءت شخصية **تومان أبو النفط** منسجمة جدا مع السياق العام في الرواية، وبلغت في نفس متلقيها الغاية من حيث تجاوبه معها، وتأثره بسلوكها، وتفسيره لحركتها بسبب واقعيتها. فعكست من خلاله جانب الانصياع الأعمى لرجال الدين، بعد احتلال العراق عام ٢٠٠٣ / من خلال شخص تومان بانت تغيرات حال العراق ونهب ثرواته النفطية النابعة من إيحاء اسمه – عملة إيران – ومهنته ، كصورة حقيقة لصعود المتملقين وحثالة المجتمع على السطح من خلال أكل الأكتاف من مواضعها. فكان تومان وزوجته (نورا) وابنه (مصباح) جزءا رمزيا لتهريب النفط واستغلاله باسم

---

[١] الرواية ، ص ٤٥.

[٢] المصدر نفسه ، ص ١٣٨.



الدين، بدهائه الفطري، وفقره الذي يعمل أي شيء ليخلعه عنه وكأنه يمشي مع قطيع من الحيوانات تنقاد للعبث ولا تعرف السبب؛ سوى سيرها الأعمى لتمنح بقاءها معنى إن وجد لها معنى.

يستذكر نعيم وهو طفل صورة تومان وعائلته – زوجته نورا، وابنه مصباح – وكيف أن السود يعشقون الأسماء التي تعكس اللون الأبيض، ووضعه في أربعة مراحل ... منذ كان بائعا للنفط على العربانة " حتى يصل إلى المرحلة الأخيرة بتفصيل مسهب . تقيه كانت تكرهه وتقول "، "عينيه ماصخة ما تراعي حرمة احد وهو غشاش يخبط الماي بالنفط ويبيعة"[1]، والمرحلة الرابعة كانت كالأتي:

" استوقفني تومان يوما وقال إنه يحمل لي معزة خاصة وان العمر والزاد والجورة لها حوبة يا أستاذ نعيم وناكرها نغل وعديم أصل !، لم تحدث جملته الأخيرة أي تأثير في وجهي .. انتبه إلى عثرته وراح يكرر بارتباك ....أنا الآن من خدام الأمام واحنى رأسه بخشوع ووضع يده على رأسه ... ثم دعاه ليكون من الخدام لان الرجل الكبير صاحب كرامات فهو يصلي في جامع السهلة بالكوفة في نفس اللحظة التي يصلي بها جامع الزبير بشهادة جماعة من المؤمنين تسمعه يقول: لا ما يروح ولك أنت ما تستحي على نفسك من يمته عرفت الصلاة والصوم، تقشمر علينه بسوالفك هاي"[2]

٣ – مرض نعيم ونسبه:

تقية هي كل شيء بالنسبة لنعيم، فمعالم التربية الصالحة بادية عليه، ولكن من غرابة الأمر بأنه لم يقف عند معاناة نعيم كونه لقيطا، لا آهات ولا حسرات فمرت المواقف التي يسأل فيها عن أبويه سريعة، إلا من اللحظات الخاطفة، لذلك كان هذا " الصراع النفسي " مسكوتا عنه ترك لتأويل القارئ،

---

(١) الرواية ، ص ٩٢.

(٢) المصدر نفسه ، ص ٩٥-٩٦.



يفهمه كيف يشاء؛ لكن أزمة النسب تحولت إلى خيل جامحة في نهاية الرواية.

وبما أنه يعيش في بيئة شعبية تعلم نعيم كيف يتجاهل همزات الناس، ومحاولة استدراج النساء له لكونه عازبا " أحيانا يصل الأمر ببعض ممن ينوين صيدي إلى عرض أنفسهن بطريقة سمجة تجعلني أهرب إلى الأمام " تربية عبدة ! عبدة وأرملة !. يرمين في أعقابي شتيمتهن لا أبالي لو كن يعلمن سري لقلن أكثر ... لا استبعد بعضهن يعلمن بل جميعهن يعلمن أني لقيط " [١].

" في الليل تقية وبطنها اللحيمة تهتز من الضحك بعد أن كسرت صمتي وحكيت لها عما دار بيني وبين الأرملة الصغيرة من حيث أني ورثت عيني الجميلتين من أبي تقصد ضايع بالطبع تفتل تقية حبل أنينها تمده أمامي لأتعثر به واكف عن النواح : أي أب منهم ؟ أقول لها بقهر .. ترد بغضب مقموع " الكواد " ابن... العافك وشرد [٢] .

وهو في تايلند يعود نعيم إلى الماضي، ويتذكر كيف انه كان يرغب أن يشنق نفسه " اربط حبلا في المروحة السقفية، وقبل ذلك اكتب رسالة أخيرة " أنا نعيم ضايع مالك هذه الروح وهذا الجسد قررت أن انهي وجودي الذي لا معنى له على الأرض. فيذهب لزيارة طبيب نفساني ذاع صيته في البصرة وهو في العيادة يعطي الراوي لنا صورة تفصيلية عن حال الأمراض التي تفشت في العراق، من خلال معاناة المرضى وهو واحد منهم بالطبع:

العمر : ٢٩ سنة / تدخن : بإفراط / تنام : كثيرا / متزوج : لا

السبب : اكره الزواج / اعتبره شركة خاسرة .

---

[١] الرواية، ص ٦٩.

[٢] المصدر نفسه، ص ٧٤.



كيف تمضي أوقاتك في النوم، في القراءة، .. أتابع باستمرار قناة الناشينوال جغرافي ، وسي ان ان . وطالت الجلسة في حديث تفصيلي كشف بعضاً من الجوانب الداخلية ل" نعيم " " لحظة خاطفة .... لماذا اخجل من الحقيقة أردت أن أقول للطبيب المحدق في وجهي ... ما كانت تقوله تقية لي كلما بدأت بتصديع رأسها بالسؤال إن كانت حقا لا تعرف شيئا عن أمي: لفتك بالكماط وشردت [١]، فتبين انه يعاني من مرض انسداد أقنية السيراتونين وهو مرض عضوي وليس نفسيا ودواؤه هو أقراص (التوفرانيل) لإعادة فتح الأقنية وتدفق الهرمون من جديد .

عنوان الرواية :

عنوان الرواية غير جلي ولكنه موح ، فعلى الصعيد البصري يحتل العنوان «الرمل الأسود » مساحة واسعة في لوحة الغلاف؛ الأمر الذي يوحي بأهميته، بوصفه عتبة نصية لها فلسفتها الخاصة في الصراع بين (المسلم الباكستاني المشارك في الدورة السيد فقيه وبعد احتدام الكلام بينه وبين نعيم لأنه بدأ ينتقد تصرفات الناس لأنه كان مغتاظا من طقوس الاحتفال الوثنية باعتبارها لا تتناسب مع التقاليد الإسلامية. يأتي الرد عليه من قبل سيريلاك التي تستحضر حكمة من أسلافها التايلنديين القدماء حاملة معه اسم الرواية " الرمل الأسود " الاسم الموصوف الدال على كل فكر غير نير ومتطرف في الظلمة. وبسبب هذا الغموض أرى أن الكاتب قد كتب على غلاف الصفحة الثانية العبارة التي حملت اسم الكتاب ، قاصدا توضيح معناه " سيد فقيه لا تدع الرمل الأسود يشوه الوجه الأخضر للحياة هكذا ينصح أسلافنا من يفهم الحياة على شاكلتك "[٢]، فالرمل أجوف غير متماسك والسواد ظلمة موحشة.

---

[١] الرواية ، ص ١١١.

[٢] الرواية ، ص ١٩٩.



وقد يفتح العنوان بعد قراءة الرواية مجالاً واسعاً للتأويل، فيحمل فضلا على ما ذكرناه آنفا دلالتين: حقيقية: وهي فشل دور الدين بوجه عام في حل مشكلات الحياة، وتفهم الآخرين واحترامهم وتحقيق السعادة للناس بدلا من النفور منهم. وتأويلية: وكأن العنوان رمز إضافي للون العبيد وأن هناك اشتباكاً دلاليا بينهما. وربما اتسعت دائرة التأويل بحيث تحتمل أن تجمع بين الدلالتين الحقيقية والرمزية.

في تايلند وبسبب الجمع الهائل من المتدربين من كافة أنحاء العالم، حمل كل واحد منهم دينه المختلف عن الآخر. في أجواء تايلند الساحرة يصف الكاتب أجواء الدين الثقيلة المرماة على كاهل الناس ليوحدها في نداء واحد، وجاءت شخوص الرواية بدياناتها المختلفة ناطقة وبشكل عفوي أن الدين واحد وإن اختلفت طرق العبادة أو أن الدين الحقيقي هو النفس، " وما الفرق أو ليست السيخية والهندوسية دينا واحدا، ضحك السيد أوشيار ثم انبرى موضحا بعصبية كلا هذا دين وذلك دين[1]. هذان شخصان، هل تستطيع أن تميز من منهما مسلم ومن السيخي ضحك صلاح وقال لا، عظيم هذا يعني أن هناك نوعين من البشر فقط في هذه الحياة ... الطيب والشرير[2].

في مشادة كلامية كان رأي المسلم السيد فقيه في الطقوس الوثنية أنها لا تتناسب مع الدين الإسلامي تروي (سيريلاك) للسيد فقيه رأيها لمعنى الله وكيف تراه بأسلوب سحري على غرار الأساطير القديمة " ماذا لو قلت لك أنني أتصور الله صاحب زورق كبير مفتول العضل بارز الصدر لكنه جميل المحيا ومبتسما على الدوام ولدية دائما الوقت لينتظر المتأخرين من البشر

---

(1) المصدر نفسه ، ص١٨٧.

(2) نفسه ، ص١٨٩.



يمنحهم الفرصة الكافية ليلتحقوا به ويعبر بهم إلى الضفة الأخرى من النهر قفز السيد فقيه يردد بصوت غاضب استغفر الله استغفر الله[١].

في عيد (السونجكران) يدخل نعيم في أجواء سحرية لم يعرفها، ويعيش حالة من الاندماج الروحي بين البشر والسماء؛ التي لم يُصَلِ لها يوما، ولم يرفع يده ويتضرع إليها، ولم يقف داعيا وباكيا كما تفعل تقية، وعندما وقف أمام نهر (تشافرايا)الذي بدا الناس يرمون أمانيهم له أملا في تحققها، بأن طلبه الحقيقي من الله. في حوار ووصف ناطق بنفسه لا حاجة لتفسيره أو فهمه؛ وشفرات اللغة الخلفية ظهرت بتعبير صادق وكلمات بسيطة لحلم ضائع " وقد جلست في ركن غير بعيد، خيل إلي عبر لحظة خاطفة أن صوتا حييا رائقا خرج من مكان خفي، ربما خرج الصوت من النهر ... ربما هبط من السماء يخاطبني بمودة ورفق: لديك أمنية: نعم وتطلبها مني: لا ليس منك اطلبها من الله ؟؟؟ وأريد من نهر تشاوفرايا أن يوصلها إليه، حسنا اكتب اكتب ... أريد أن أعرف أمي من تكون، كتبت بخط متمهل وواضح رفعت رأسي ثم عدت وغمقت كلمة أمي بالذات طويت الورقة، أشعلت شمعة واحدة، وعود بخور ثم دفعت السلة لتتلقفها الأمواج[٢].

سيريلاك والفردوس المفقود:

" كانت هي دون غيرها ابتسامتها الساحرة تضئ وجهها، قميصها الكريمي وفوقه وشاح الحرير الزهري والكنزة الخضراء امتداد طبيعي متناغم مع الألوان البهيجة للغابة ..... رباه الجمال شيء نسبي .. الافتتان هو القيمة المطلقة ذلك ما تيقنت منه. تشي ملكة من ملكات جزر المحيط الهادي "[٣].

---

(١) الرواية، ص١٩٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٠٢.

(٣) الرواية، ص١٥٥.



تعرف نعيم على سيريلاك في دورة تايلند، سحرته جدا وكانت بالنسبة إليه كالجزيرة لتائه في البحر، وشكلت علاقته بها حالة سحرية أسطورية زرعت في نفس نعيم فجأة. فالبحيرات، والمحيط، وجمال الطبيعة، ووجه سيريلاك كونت له حالة لم يعرفها من قبل وكأنه ولد من جديد على أرض الجزيرة الساحرة ومن فرط الإشباع الروحي الذي تحقق لنعيم (السماء التي تَّناشد من كل الناس ، الأرض الساحرة العجيبة، سيريلاك التي عرف معها ما لم يعرفه من قبل) يختار لها اسم سيريلاك وكأنه بدا يتذوق حلاوة أول طعام يعرفه الطفل في حياته؛ طعام الأم لابنها وهو السيريلاك.

- " بغته قطعت تشي صمتها ، هتفت متسائلة ، ماذا عنك أنت؟ كان السؤال مباغتا .. انأ ؟ أجيب بارتباك ... بماذا أجيب وهل ستفهم تشي ما أقول؟ كسرت صمتي وقلت بصوت احتجت إلى جهد لكي اجعله متماسكا من دون شروخ اسمي معناه الفردوس
- اوه انه اسم ذو معنى كبير ، هتفت تشي مبتهجة
- مهلا أنت لم تسمعي الاسم كاملا ... أبي اسمه ضايع يعنى أن اسمي معناه الفردوس المفقود يا تشي "
- ... انه اسم يبعث على التأمل والإلهام وسأسميك بهذا الاسم فردوس مفقود .. كم هو جميل
- وأنا ساناديك مس سيريلاك [١].

الوجه الآخر لاسم نعيم ضايع، وهو في البصرة، وقع عليه معنى رمزي آخر من صديقته التي ترى في اسمه معاني اسمى مما حمله المعنى الرمزي لاسمه وهو في البصرة، مما منحه لحظات الطيران الروحي لكنها سرعان ما أسقطته على الأرض عندما اعترفت له وهما على ساحل البحر الهائج " إنها امرأة تعيسة وتعاني من السرطان " أصابني الخرس تماما. فيقف نعيم أما

---

[١] المصدر نفسه، ص١٦٣.



حلمه الضائع سيريلاك؛ وكأن الأم أوقفت هذا الطعام اللذيذ عن ابنها لتعود وتطعمه أكلات الكبار الدسمة .

ضاع نعيم :

إن تحول الصراع من الواقع العام إلى صراع داخل الذات، جعل من ذات نعيم فضاء لمرايا متقابلة يتناسل فيها الدمار والعنف فشكل ثيمات دمار القيم، دمار الذات، دمار الحياة ، ضياع الأحبة، فقدان الأمل، القهر النفسي، العرف القاتل كل هذا ساهم بان يصل نعيم الى حافة الضياع.

فبعد أن عاش الحلم الجميل في تايلند الذي ساهم فترة في انخلاعه عن ثقل بيئته البصرية التي يعيشها في ظل الطائفية، محاصرا بأزمة النسب التي تتاجج تدريجيا، تبدأ هذه المشاعر بتخطي حاجز الأمان، يعود إلى البصرة ويعزل نفسه أشهرا ويختلط الحنان لتايلاند مع البصرة بحيث تصبح الحاجة إليهما إدمانا مزمنا يضع نعيم في مأزق الجوع العاطفي والأبوي بشراهة تفوق أي احتياج آخر، وربما ترجع هذه الشراهة إلى الاحتياج لمشاعر ضرورية وأساسية للإنسان مثل الحب والشعور بالأمان والشعور بالتقدير والحميمية والقرب والتي لم تستطع تقيه وبيته في البصرة أن يكفياه إياها، تلك المشاعر التي لم يجدها الشخص في مصادرها الطبيعية المأمونة والموزونة ولكنه وجدها في ظروف لا إرادية دفعته لقبولها والارتماء في بحرها، لكن العقل بدا يرفضها رفضا باتا نعيم مجهول النسب / لم يستطع أن يتعرف على أبويه / الحرب بلعت أباه / المجتمع يكسره بعبارة الابن الأبيض لأبوين أسودين / لم يستطع أن يصلي يوما لأنه لا يعرف ما دينه / حروب واحتلال وقتل وجثث / طائفية مزقت المجتمع وفرقته عن أحبة العمر / حبه في تايلند يعاني من السرطان / نعيم يدخل في حرب كلامية مع تومان الذي يذكر له كلمة **نغل**، ويعيش حالة من الانعزال بعد عودته من تايلاند الضائعة، يتدلى له الحبل ينادي عليه ، يدخل في حالة تداخل الحلم مع الواقع ، أصوات الرصاص في الخارج مع رشاشات الماء في تايلاند ... تقترب الساعة من



الثانية عشرة " لماذا لا تدق الأجراس هو الحبل مرة أخرى على شكل أنشوطة معلقة بمروحة السقف يهتز أمامي، يتحرك يمنة ويسرة، يدعوني إليه ...

ويكمل نعيم الرد على سيريلاك " هل عثرت على أمنيتك التي أودعتها في نهر تشاوفرايا أمنيتي لم تتحقق بعد، أعتقد أنها لن تتحقق مثلما جئت غريبا سأخرج غريبا من هذه الحياة .

صديقك فردوس مفقود [١] .

---

[١] الرواية ، ص ٢١١-٢٢٢.



الذات الأنثوية في مواجهة
الأنساق الثقافية المهيمنة

السيرة الذاتية النسوية وقناع التخييل الروائي:

في عالم تشابكت فيه العلاقات الاجتماعية وتعقّدت تأتي السيرة الذاتية كجنس يحاول صاحبه التعبير عن ذاته في اختلافها عن الآخر وتفردها عنه، وكخلاص يعطي للأنا فرصة البوح واستنطاق المناطق المعتمة التي ظلت مسكوتا عنها لسبب أو لآخر. فالسيرة الذاتية في جوهرها " خروج من الصمت ومواجهة للنفس، وبحث عن حقيقة الذات الغامضة. وكل اعتراف هو في حدّ ذاته سموّ لأنه مسؤولية، وفعل مكاشفة، تضع القائم به في منطقة جدّ حرجة لأنها تشرف من قريب على المواضعات الاجتماعية والأخلاقية المقدّسة، فتستمد لذة التطهّر في مثل هذه الحالة من الجرأة على تحدّي الصمت وكسره"[١].

ولمّا كانت السيرة الذاتية كتابة بوح ومكاشفة، اشترط النقاد فيها الصدق التام والجرأة. وإن امتلك صاحب السيرة الجرأة في كشف الستار عمّا هو مخبوء في أقاصي ذاته، فإنّنا نشكّ في صدقه التام، إذ لا يمكن للكاتب أن يسترجع تفاصيل حياته كما حدثت في الواقع إلاّ وقد طالها تحريف من الذاكرة التي تضيف أشياء وتنقص أخرى بفعل الزمن وتقادمه. فما حدث في الواقع ليس هو ما يُحكى ويكتب. " إنّ كتابة السيرة الذاتية لا يمكنها على الإطلاق أن تكون إعادة أمينة لمجمل تفاصيل حياة صاحبها، إنها تعبّر عن توق دائم للاحتفاظ بوجود مستمر. إنها تجديد ودفع آخر لمراحل الحياة الماضية"[٢] .

---

(١) مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث- بحث في المرجعيات-، جليلة الطريطر، مركز النشر الجامعي ومؤسسة السعيدان للنشر، تونس، ٢٠٠٤، ص٤٧٦.

(٢) في التنظير والممارسة- دراسات في الرواية المغربية-، حميد لحميداني، منشورات عيون، المغرب، ط١، ١٩٨٦، ص ٦٤.



فعبثا يشترط الصدق المطلق في السيرة الذاتية لأنّ الذاكرة لا تسترجع الأحداث وتفاصيل الأشياء كما هي، بل تفلسفها وتحوّرها وفق رؤية أو منظور اجتماعي وثقافي معين. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ فعل المكاشفة يستلزم جرأة حادة لا تتقبلها معظم المجتمعات العربية المحدودة الوعي لسيادة أنساق ثقافية معينة عليها، خاصة إذا كان صاحب السيرة أنثى، ومن ثمة، كان الأمر يتطلب اللجوء إلى التلبس بقناع التخييل الروائي خلاصا من الرقابة الاجتماعية والدينية والثقافية، وتحرّرا من كل ما من شأنه كبح حرية الكاتب/ الكاتبة في البوح والإصغاء للذات.

لقد كانت الكتابة وما زالت " على اختلافها وتباين تقنياتها ومستوياتها، تجسّد طموح الكائن الإنساني إلى تأسيس منظومة رمزية مستقلة عنه لكن لا تفهم بدونه، وتدفع إلى التحقيق همّا أبديا لازمه في دروب كينونته الأولى وهو همّ الكتابة، أو تدوين المقولات اللفظية والتصورات الذهنية" [١] .

ولطالما كان همّ المرأة امتلاك اللغة التي كانت حكرا على الرجل لأمد غير قصير من الزمن، والكتابة عن ذاتها في تفرّدها واختلافها بطريقة مغايرة لكتابة الرجل عنها، وليس هذا يعني أن الاختلاف بين الكتابتين هو اختلاف في جنس الكاتب، بل اختلاف في الجوهر، في اللغة، في الرؤية وزاوية النظر. فرؤية الرجل للمرأة ليست كرؤية المرأة لنفسها، إنما هناك بون شاسع يفرّق بينهما.

لقد " خاضت المرأة غمار الكتابة لتكون امتدادا لوجودها لا على أنها مجرد كتابة اختلاف شكلي يحدّده النوع الجنسي، بل بوصفها كتابة تداولية تملك سماتها وتشهد فيها أزمة الذات بمقدار ما تشهد خلاصها من الإقصاء/ التهميش، من خلال تمكين الذات الكاتبة من تحقيق إنسانيتها وامتلاك

---

[١] من النسق إلى الذات، عمر مهيبل، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٥.



خصوصيتها وإثبات هويتها بكتابة تداولية تنجو من الإنكار والاختزال بما يعيد إليها القدرة والاعتبار، ويمكنها من خلخلة معيارية الخطاب الذكوري المهيمن والسائد حولها الذي يستند في ما يكتبه عن المرأة" (١) .

وتأسيساً على هذا، تأتي الرواية النسوية في الوطن العربي صوتا معبّرا عمّا تعانيه المرأة من قهر وكبت وحرمان في مجتمع بطريركي أو ذكوري متعسّف يدعو دائما وأبدا إلى إبقاء المرأة في الحيّز المظلم والدرك الأسفل من سلم الحياة البشرية. والأنثى في السرد هي " صانعة للإشارة وقارئة لها في الوقت نفسه، ذلك أن فيض الأحاسيس والمشاعر أثناء فعل الكتابة يساعد الدلالة على الانعتاق والانطلاق في فضاء المتعدد واللا محدود" (٢) .

ويأتي السرد الروائي النسوي ليخرج المواد المسرودة من حالة الإخفاء والإضمار إلى حالة التجلي والعلن بواسطة اللغة، لتكون الرواية واقعا لغويا يحمل بوحا ومكاشفة ورغبة ملحة في الانعتاق من كل القيود التي تصارعها المرأة.

من بين الكثير من الأقلام الروائية النسوية المتميّزة، تبرز حنان الشيخ من لبنان امرأة وكاتبة متحرّرة ترفض كل القيود، وتعبر كل الحدود التي وضعها المجتمع أو الرجل. روائية قالت ما أرادت أن تقوله بصوت عال وصاف وخال من كل العقد والهواجس التي تغتال الأنوثة وتغتال ريادتها. رواياتها تتضمن في بُناها العميقة أنساقا ثقافية مضمرة ومخاتلة قادرة على التمنّع، وأخرى معلنة تلبسها المجتمع حتى صارت تشكل وعيه، وتحدّد نمط

---

(١) ينظر، فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، د. سمير الخليل، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٤، ص ٢١٦-٢١٧.

(٢) سرد الجسد وغواية اللغة- قراءة في السرد الأنثوي وتجربة المعنى، الأخضر بن السايح، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١١، ص ٨٢.



عيشه. وستحاول هذه القراءة الكشف عن هذه الأنساق من خلال روايتين: فرس الشيطان ١٩٧٥، وحكاية زهرة ١٩٨٩.

١- رواية فرس الشيطان:

تحكي الرواية حكاية سارة الشابة اللبنانية التي تعيش هواجسها كل لحظة وتحاول التحرر منها ومن كل ما فرضه الآخرون عليها. تحكي سارة وحدتها، عقدها، عواطفها، جسدها، تزمت أبيها، وتحكي أيضا ما عانته في الخليج (السعودية) المختلف تماما عن بيروت ولياليها الصاخبة.

نسق الحرمان وثقافة التحريم:

تكشف الرواية عن حرمان شديد يهيمن على المجتمع الخليجي حين ذهبت سارة مضطرة إلى هناك رفقة زوجها مروان الذي يدرس بالجامعة، وتستعجب من غلبة الرجال في الشوارع. " رأيتهم بعد ثلاثة أيام من وصولي إلى هذا المكان، في السوق، رجال. كلهم رجال. حولوا النهار إلى ليل رغم أن الساعة كانت الرابعة بعد الظهر. ببشرتهم وبدشداشاتهم البنية الغامقة، أسنانهم نحاسية (...) يسيرون اثنين اثنين كأنهما رجل وامرأة. يمسكون بعضهم بالأصابع. بالأيدي. إنهم معا دائما، فوق الرمال. يتجمعون عند البحر، يغطسون ويشوون الخرفان. ويتحدثون عن مغامراتهم. أحدهم يقسم بالعظيم أنه لمس قدم امرأة. والعام الماضي وبعد حيل استطاع أن يرى شعر جارته. وعندما يرون أجنبية شقراء تغطس في البحر عن بعد عشرات الأمتار، ترتجف أجسامهم من الحرمان" [(١)] .

فقد راع سارة هذا المشهد الذكوري الخالص، وكأنها مدينة لا يسكنها إلا الرجال. ثمّ راعها أكثر ما يعانونه من حرمان وكبت جنسي نتيجة التحريم الاجتماعي والديني للاختلاط بين الرجال والنساء. فكلما مرت امرأة بردائها الأسود الذي يغطيها كلها، كلما اشتعلوا شهوة لكثرة حرمانهم. " لأن هذا البلد

---

(١) فرس الشيطان، حنان الشيخ، دار النهار الجديد، بيروت، ١٩٧٥، ص ٩.



للرجال. رجال أينما كانوا على اختلاف أشكالهم. في الأسواق أراهم. أعينهم تصيب كل امرأة تمر بأعينهم المغموسة في سحابة مياه عكرة. أية امرأة. أعينهم هي أنفاسهم. لا بحثا عن الجمال ولا عن الإثارة ولا عن البشاعة. فقط عن المكان الصغير الذي يحلمون لو يرمون فيه معاولهم وجرافاتهم. هكذا في الظلام ثانية وينتهي الحلم وكل شيء. إنهم لا يبحثون عن المرأة بما فيها من خيرات ودفء وحنان. إنهم لا يرون سوى ظلام. حتى المكان الصغير هو في ظلام" [١] .

فالرجل هناك لا يهمه إن كانت المرأة المارة بجنبه جميلة أو قبيحة لأنه لا يراها، وإنما كل ما يهمه ويحلم به أن يصل إلى ذلك المكان الصغير الذي لا يراه هو أيضا إلاّ في الظلام، ولكنه يستطيع أن يشبع به شهوة أحرقته، ورغبة آلمته، وذكورة جننته.

ويبدو أن الحرمان وثقافة التحريم لم يطالا الرجال فحسب بل وحتى النساء وهن ملزمات بلبس السواد من فوق إلى تحت وكأنهن غرابيب سود. تصف سارة منظرهن ومعاناتهن قائلة:" وكلما ازددت تعرفا بهن تأكد لي أنهن أشباح بعباءاتهن السوداء. جنيات سوداوات عليهن لحسات تراب ثم قطعة قماش سوداء خفيفة تسدل على الوجه في الليل وفي النهار، لأن الشمس غدّارة في وضوحها تظهر سواد الأعين وخطوط الشفتين وارتفاع الأنف. يمسكن بطرفي العباءة بكلتا اليدين، ليخبئن فساتينهن الطويلة حتى الذيل والقسم الأعلى من حذائهن. لا يمسكن شيئا آخر سوى أطفالهن. وهنا العذاب كله. قلبهن الأيمن على رأس العباءة خوفا من أن تنزلق، والأيسر على الطفل خوفا من أن يقع. الإثنان يتنازعان في الحر الهاطل مع العرق(...) لم أفهم الصعوبة التي يعانينها إلاّ بعدما جربت الالتفاف بالعباءة. ولم أنجح. وما أن جربت الغطاء على وجهي، شهقت، أين النهار؟ أين الشمس؟ أين الحياة؟ كلها

---

[١] فرس الشيطان، ص ١٤.



اختفت فجأة. لأول وهلة أبى عقلي الباطني تصديق ما يفعله الغطاء في النساء والذي يجعل رؤيتهن لكل شيء حتى لي مهزوزة" [١] .

وفي مقاربة نسقية لهذا الوضع، يتكشف لنا نسق ثقافي مضمر صار راسخا وله الغلبة في المجتمع العربي والسعودي بخاصة، بحيث أصبح ارتداء الحجاب الأسود يدل على التقوى وصلاح الحال. في حين كان العري التام والمطلق ظاهرة طبيعية لدى قدماء المصريين حين " كانت الفتيات يرقصن وهن عرايا، أو مرتديات عباءات مفتوحة من أمام حول القارب المقدس أثناء إجراء المراسم الدينية وبمصاحبة الموسيقى، وكنّ يعملن بعريهن التام أو الجزئي على طرد الأرواح الشريرة" [٢] .

وهكذا، تحوّل العري التام أو الجزئي إلى حجاب تام وأسود، وهو تحوّل ثقافي كرسته بعض الأنساق الثقافية والدينية في المجتمع العربي، وكأن هذا الحجاب سيصمت شهوة الجسد ويلغيها. " إنّ ثياب التقوى قد تخفي عاشقة تخبئ تحت عباءتها جسدا مفخخا بالشهوة"[٣]. فكلما زاد الكبت والحرمان والتحريم، كلما زاد الانفلات والتمرد والتحرر.

الجسد ونسق الفحولة المهيمنة:

حين يذكر الجسد تحضر المرأة وكأن لا جسد للرجل، وتتواشج الصلات ليحضر الجنس كممارسة لا تعرف تطبيقا إلاّ على هذا الجسد الأنثوي.

في مجتمع ذكوري متسلط يُنظر للمرأة على أنها مخلوق من الدرجة الثانية أو الثالثة، وفي أحسن الحالات ينظر إليها على أنها جسد راغب لا

---

[١] فرس الشيطان، ص ١٩.

[٢] ينظر، الفلكلور ما هو؟ فوزي العنتيل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ودار المسيرة، بيروت، (د.ت)، ص ١٤٧.

[٣] فوضى الحواس، أحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط ١٢، ٢٠٠٣، ص ١٧١.



عقل له. فالرجل لا يحب من المرأة إلاّ جسدها لأنه لا يراها إلاّ جسدا يلبي رغباته الجنسية، ويخمد شهواته الحيوانية. وإذا ما بحثنا عن مكانة المرأة في الأساطير والمجتمعات القديمة، ألفيناها امرأة مبجلة إمّا لأنها بلغت مقام الأمومة، وإما أنه أصابها تقشير جسدي-جنسي حرمها أنوثتها وأصبغ عليها طابع القداسة حتى صارت إلهة معبودة. وكأن أنوثة المرأة جريمة تحاسب عليها، ولهذا وجب تفريغها منها حتى تسمو لمصاف الآلهة الأسطورية.

وإذا فكرت المرأة واستعملت عقلها فستواجه التهميش والإقصاء. تسدي منيرة للبطلة أميمة الخميس في " مرار المرمر" النصيحة التقليدية التي كانت سببا في زواجها فتقول:" يبدأ الصراع من أول لحظة، ولا تثرثري كثيرا في أذنيه عن نظريات حقوق المرأة، فالرجل يخشى المرأة صاحبة النظريات الكبيرة، قد يفضل عليها المرأة ذات المؤخرة الكبيرة مثلاً" [١] .

وهذا يكشف عن ثقافة ذكورية راسخة وسائدة تقصي كلام المرأة النابع عن عقلها، ولا تقبل منها إلاّ كلام الجسد.

تحكي سارة قصة لؤلؤة الزوجة الثالثة لمحمود الذي حرم نعمة الإنجاب إلاّ بعد سنوات طويلة، ليس لأنه عقيم أو زوجاته عقيمات، بل لأنه لا يعرف كيف يضاجع زوجاته. ولؤلؤة مستسلمة لأمره، حتى إنها لا تعرف إن كان ما يفعلانه ممارسة جنسية بين رجل وامرأة أم لا. " آه من القرف الذي امتصصته بسهولة، ومن الاشمئزاز الذي غطّ على صدري، وابتلعته وتركني بلا صدر، بلا أنفاس، لا أريد المزيد. لا أحس بالعطف ولا بالحنان تجاه لؤلؤة، هذه اللحظة أكاد أشم رائحة زوجها النتنة السوداء فوقها، وأتمنى لو أني لم أشرب القهوة.. ثلاث سنوات ورجل يضاجع امرأة كما يضاجع رجلا. ثلاث سنوات لا شيء. لكن عبدة الزهراء بعد سنوات تموت ولا تعرف ما هي الحقيقة. ما هو النبع. ما هو الذي خلق الوجود. ما هو الذي يتدحرج إليه كل

---

[١] أين يذهب هذا الضوء، أميمة الخميس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦، ص ٩٣.



المخلوقات البشرية والحيوانية من النملة إلى الفيل، من القرد إلى الإنسان. الصراصير أراها تنتظر العتمة كالعاهرات، وتقف على الحيطان ترفع أجنحتها وتدني مؤخرتها بعضها إلى بعض (...) وأنت يا لؤلؤة ألم تكوني تشعرين بأن هناك خطأ ما؟

–ايش قصدك؟

–قصدي. أنك.. أنه.. قصدي أنك ما شككت قط أن ما كنتما تفعلانه خطأ؟

–أعوذ بالله" [١] .

فلؤلؤة امرأة مستلبة الإرادة، مستسلمة لرغبات زوجها. كل شيء عيب وكبت وحرام، حتى لا كلام بينها وبين رجلها ويصل الجهل أن يظنا أن أحدهما عقيم والواقع أن زوجها لا يعرف موضع الفرج.

وفي موقف أغرب تسأل سارة عبدة الزهراء الزوجة الأولى لمحمود عن سبب تناولها الطعام لوحدها بدل مشاركتها لزوجها ولؤلؤة فترد قائلة: " لم آكل معه إلاّ مرة واحدة في حياتي. هو دائما يأكل مع الرجال من عائلته. وأنا مع أمه وأخواته. أو مع أمي. أكلت بصحبته مرة ولا أزال أذكرها إلى الحين، وكلما تمر بخاطري آكل أصابعي ندما" [٢] فحتى مشاركة الزوجة لزوجها الطعام وسقوط غطاء الوجه عنها وهما في الحج عيب وخطيئة تكفر عنها بحرمانها من ذلك طول الحياة.

تفضح الرواية عادات وتقاليد لا أساس لها من الصحة، ولكنها راسخة رسوخ الأنساق الثقافية التي تشكّلها. حتى سارة نفسها عانت من فحولة الرجل الشرقي وفكره الذكوري المتسلط حين أحبت مروان وسألته إن كان يبادلها نفس الشعور فقال:" يا سارة، كل النساء لسن مهمات في حياتي. لا أعتقد كما يعتقد معظم الرجال أن المرأة هي تكمل الرجل. المرأة بالنسبة إليّ هي ما بين

---

[١] فرس الشيطان، ص ٣٦–٣٧.

[٢] فرس الشيطان، ص ٥٤.



فخذيها. في الشارع وأنا أراها لا أرى إلاّ فخذيها. لذا كانت علاقاتي معظمها مع فنانات يرقصن في النوادي الليلية. هن يعرفن ما يردن مني، وأنا كذلك. ونتفاهم. حتى أني ألتذ معهن أكثر لعلمي أنهم لن يحرفن علاقتي معهن ولن يطلبن أكثر مما في جيبي"[١]، فمروان شاب لبناني مثقف درس في أمريكا وجاب أنحاء العالم ولكن فكره ظلّ منغلقا لا يرى من المرأة إلا فخذيها، وهذا يكشف عن نسق ثقافي ذكوري متأصل في المجتمعات العربية.

العذرية ونسق القمع الجسدي:

لطالما لاحقت النظرة الدونية المرأة واعتبرتها مخلوقا مشتبها في صدقه ووفائه لأنها مصدر للغدر والخيانة. وقد جسّد الشاعر تلك النظرة حين قال[٢]:

إنّ النساء وإن ادّعين العفـة ... رحم تقلّبها النسور الحُـوّمُ

في الليل عندي سرّها وحديثها ... وغدا لغيرك ساقها والمعصمُ

كالخان تسكنه وتصبح راحلا ... فيحلّ بعدك فيه من لا يعلَمُ.

وليس هذا إلاّ موقفا تداوليا يفقد المرأة جسديتها في وعيها وفي وجودها الإنساني، لأنه يجعل منها سلعة تباع وتشترى لا تملك من نفسها إلاّ هذا الجسد المسلعن والذي تتوقف حركته تبعا لما يقررّه المالك أو المشتري.

وممّا لا يخالف للحقيقة جانبا، أن نرى المرأة ظلت إلى الآن جسدا بلا عقل في نظر الرجل. فهو يطلب هذا الجسد ويشتهيه تلبية لرغبات جسده هو، ولكنه يهمش عقلها ويقصيه لأنه لا حاجة له به. فهو العقل الكامل المدبر المحرك والمتحكم بكل شيء من حوله بما فيه المرأة. هي بذاك تشبه تمثال

---

[١] المصدر نفسه ، ص ٢٠٢

[٢] ألف ليلة وليلة، دار العودة، بيروت، ج١، ص ٥٠٩.



فينوس جسدا من غير رأس ولا يدين كما يقول الغذامي إلغاء لكل أدوات العمل الإنساني لديها. وطُبّق على المرأة القول الزاعم بأنها ناقصة عقل ودين ليترسّخ ذلك في وعي الرجل وثقافته رسوخا أزليا.

تؤمن المجتمعات الشرقية بمصداقية العذرية كمعيار للالتزام الأخلاقي لدى المرأة، فكلما حافظت عليها كان ذلك دالاً على عفتها وسلامة داخلها. " فالبكارة هي بمثابة الشمع الأحمر الذي يفصل بين عالمين، إنها تعبر عن سلامة (الداخل) وفي الوقت نفسه، تشير إلى الهدوء المستتب المحيط به. فهي إذاً كاتم أسرار الجسد الأنثوي، تلك الأسرار التي تنتظر رجلا ما يمتلك الجسد، ويلحقه بمملكته الرجولية.(...) فالرجل بهذه العملية يعلن عن فروسيته، يدشّن مشروع الأنثى المطلوب بذكورته، ويقذف في (داخل) الجسد كلماته التي تدوي في الرحم، لتحيل صمته "إلى رعشات موجهة، ثم تهدأ هذه الرعشات لتلتئم في صيغة جنين من صنع الرجل" [١] .

تختزل ذكورة الرجل الجسد الأنثوي في غشاء البكارة المعبر عن العذرية التامة، وحين تخترقه يحقق الرجل انتصارا يوشم بقمعية على كل جسد يُخترَق، ليظل شاهدا عليه ويوحي للرجال الآخرين بالسبق والتفوق، إذ كان هذا الجسد العذري من نصيبه هو، ويصبح في نظر الآخرين جسدا منتهكا فُكت طلاسمه وكُشفت أسراره.

تحاول سارة في موقف جمعها بممثل إنجليزي شهير التقرب منه دون المساس بعذريتها، لأنها تعلم أنها ختم الأمان الذي سيجعلها شريفة عفيفة في نظر الرجل الذي سيتزوجها. " بدا كأنه أسد يرى غزالا عند قدميه. وأصبح

---

[١] جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٤٣-١٤٤.



الفراش حلبة لصراع الوحوش. لكني صحت:" أنا عذراء. أنا لا أزال عذراء." هذه الكلمة زحفت في دمه حتى وصلت إلى قلبه فأعطته مهدئاً" [١] .

ثم يسأل مروان سارة إن كانت تهتم بعذريتها ككل العربيات. "

سألني أين أعمل وإذا كنت ككل البنات العربيات أخاف على عذريتي ولا أمنح نفسي كليا للرجل إلاّ إذا تأكدت من أنه سيتزوجني [٢].

إنّ ربط العذرية بالزواج ربطا قسريا يضمر نسقا ثقافيا ترسّخ لدى الشعوب الشرقية منذ مئات السنين. وأي اختراق لهذه العذرية هو انتهاك للجسد المحرم إلاّ على الزوج المالك له. ومن ثمة، تسقط عفته، ويُستباح شرفه، ويصبح ليس صالحا للزواج لأنه جسد منبوذ مكروه مسكون باللعنات.

المرأة ونسق العنف المتجلي:

تطرح حنان الشيخ في هذه الرواية موضوع العنف كظاهرة ثقافية أصبحت راسخة في المجتمعات العربية. وهو عنف يمارس ضد المرأة في جانبه الأكبر. قد يكون عنفا جسديا كذاك الذي كانت تتعرض له سارة في طفولتها حين تعصي أوامر أبيها المتزمت وتعليماته. تقول:" طلبت من الخياطة أن يكون طول زيي المدرسي كزي الأخريات، وما أن رآه حتى جنّ عقله. وذهب بلا معرفتي إلى المديرة طالبا منها أن تكون بلوزتي طويلة الأكمام وتنورتي أطول. وافقت المديرة معه، معجبة بثباته على الدين. أما أنا فرفضت. وضربني، ورفضت فضربني، ولم أبك" [٣] .

وقد يكون عنفا سيكولوجيا ناتجا عن كثرة القهر والحرمان كالذي تعرضت له سارة منذ الصغر ممّا أثر سلبا في بناء شخصيتها وجعلها امرأة مهزوزة هشة من الداخل. تقول:" أعلم تماما أن الثورة هي ملك كل مخلوق.

---

[١] فرس الشيطان، ص ١١٦.

[٢] المصدر نفسه، ص ١٧٠.

[٣] فرس الشيطان، ص ٧٤-٧٥.



ملك كل من يحمل أعصابا وقلبا. ومع ذلك أخاف من أن أثور على أحد مرة. لم أجرؤ على أن أصرخ في وجه تلميذة صغيرة كانت تتوعدني بإلقائي في الحفرة، في النار في المياه وأنا ساكتة. أنظر بعيني المعتمتين ولا أجيبها بشيء. إحساس بالضعف، بأني أضعف منها، ومن جميعهن، كان يسمّرني. وكان ناتجا عن الإحساس الأول وهو أني غير البنات الأخريات. عائلتي هي غير شكل، ووالدي كذلك. وأن أشياء كثيرة تنقصني ولن أعوضها يوما ما. ونشأت خائفة" [١] .

ويبدو أن نسق العنف مستفحل في الرواية، إذ تعرضت سارة لجلّ أنواعه، وكان سبب ذلك الدين. فالدين هو مصيبتها الكبرى، لأنها بنت لرجل دين شيعي متعصب لم يفهم من الدين إلاّ البكاء في الصلاة والنحيب في عاشوراء والزهد في الدنيا وكأنه مخلوق ينتمي إلى عالم آخر. وقد ظلت آثار تزمته محفورة في ذاكرة سارة حين تسترجع ذكرياتها المريرة معه وهي طفلة صغيرة.

بداية حين رفض الإتيان بالطبيب لزوجته التي كانت تستعر بالحمى إلاّ بعد أن صلى صلاة الاستخارة، ولما وافق كانت هي تلفظ أنفاسها الأخيرة، وحرم سارة الطفلة ذات السنتين أمها وحنانها. " ركضت أم حسن وولولت: يا حاج، يا حاج أركض هات الحكيم. كان يسبح بمسبحته ويبكي قائلا:" الحكيم هو الله ! لا حكيم بشري فوقه." أنينها ارتفع. مرّ الليل وأم حسن تضع على رأسها لبخات ماء باردة لتخفف من سخونتها، وهنا مدّ الحاج مسبحته (واستخار خيرة) والنتيجة هي التي جعلته يطلب الطبيب. لكن عند عودته كانت قد أقفلت عينيها" [٢] .

---

[١] المصدر نفسه ، ص ١٣٠-١٣١.

[٢] فرس الشيطان، ص ٥٩.



ثم حين فرض على سارة ارتداء الحجاب وهي لم تتجاوز التاسعة من العمر. تقول:" ما إن بلغت التاسعة من العمر، أمسك بمريلتي بيد وخيط وإبرة باليد الأخرى. وجلس يطيل ذيلها وأنا أبكي وأبكي. وأبكي أكثر عندما أتخيل بنات المدرسة وهنّ يضحكن علي. وأحاول عدم ارتداء الكلسات الطويلة. أحاول أن أرفع ذيل مريتلي وبلا فائدة، فالحاج عصبي وعنيد ويضرب. لذا وافقت مع كراهية وخوف وحسرة. وكنت أتساءل: لماذا لم أولد لعائلة أخرى تدين بدين آخر. لماذا ولدت مسلمة شيعية" [١] .

وتوضح سارة أن الدين كان مأساتها وما زال، فهي هربت من بيت أبيها الحاج لتشدده وتزمته بفعل فهمه الخاطئ للدين لتجد المشكل ذاته ينتظرها لما هاجرت مع زوجها إلى الخليج. تقول:" وأنا أتنفس الرمال تذكرت ما كان يؤلمني، وما هربت منه في طفولتي: الدين. الدين.. هو الذي كنت أهرب منه، هو الأصل. هو مسبب معظم ألمي منذ طفولتي حتى هذه اللحظة"[٢] .

تطرح حنان الشيخ أزمات هذه الذات الأنثوية (سارة) وهي في صراع دائم مع هذه الأنساق الثقافية المعلنة والمضمرة، والتي أصبحت راسخة توجّه أفكار الناس وسلوكياتهم، وتتحكم في عقلهم الباطن بطريقة عجيبة حتى كأنهم قد جُبلوا عليها. ولأنّ كثرة الضغط تولّد الانفجار، فقد حاولت سارة وهي في ذروة هذا الصراع أن تتمرّد على هذه الأنساق وتنفلت منها لتحصل على حريتها التي هي في الأساس حق لها. فكل ما كان يفرضه والدها المتزمت عليها كانت تفعل عكسه كوسيلة للمواجهة. فهي تلبس ما تشاء، وتفعل ما تشاء، وتصاحب الشبان وتعود متأخرة في الليل.. تقول:" اقتنعت بأن الحياة في بيروت أجمل، لأنّ القاهرة لم تعد هي المهرب. لم أعد أهرب. لم أعد

---

[١] المصدر نفسه ، ص ٦٠.

[٢] فرس الشيطان، ص ٥٦.



بحاجة إلى الهرب. فأصحابي الجدد هم جدد. لا يعرفون قصة الإيشارب والكلسات. حتى إني طلبت من الحاج مفتاحا وصرت أعود للبيت بعد منتصف الليل. أنام حتى الظهر. أعلق المايوه البيكيني فوق حبل الغسيل. أرتدي ما أشاء من قبعات. في البداية كان الحاج يسألني عند المساء أين كنت البارحة. أقول له عيد ميلاد فلانة. عرس فلانة. مأتم فلانة. ضجر من سؤالي واعتاد سهري ليلة بعد أخرى" [١] .

إنّ سارة لم تكن إلاّ جانبا من جوانب شخصية حنان الشيخ التي تحكي معاناتها كأنثى في مجتمع بطريركي/ ذكوري يغتال ريادة الأنثى وينتهك جسدها بقمعية شديدة تنمّ عن عقده النفسية الحادة وثقافته الفحولية المتأصلة.

٢- رواية حكاية زهرة:

تستمر حنان الشيخ في تصوير ما تعيشه المرأة من واقع مرير في المجتمعات العربية من خلال بطلتها زهرة وتفضح تلك الأنساق الثقافية التي تبناها العربي وجعلها المتحكمة فيه.

فإذا كانت مأساة سارة هي الدين، فإن مأساة زهرة هي الرجل، رجل غريب حرمها حنان أمها وعطفها عليها لأنه كان عشيقها الذي تحب، أمّا زهرة فكانت ترافقها فقط لتحتمي بها وتتحجج للخروج. ورجل آخر هو والدها الذي لم تر منه إلاّ الزجر والضرب والقسوة، ورجل آخر هو أخوها أحمد الذي كان يُدلل وتلبى كل طلباته رغم أنه كان منحرفا، ومالك صديق أخيها الذي أوهمها أنه يحبها حبا عذريا ولما نال منها وحبلت منه تخلى عنها، وخالها الذي أحبته ولكن سلوكه الشاذ تجاهها صدمها، وزوجها ماجد الذي تزوجته ولم يستطع أن يجعلها سعيدة، والقناص الذي استغل خوفها ووحدتها ثم قتلها غدرا. إنها فعلا مأساة تصوّر الروائية تفاصيلها الكثيرة بجرأة لتفضح عالما ذكوريا متسلطا لا يرى من المرأة إلاّ هذا الجسد الذي صار مهترئا من شدة المعاناة.

---

[١] المصدر نفسه ، ص ٩٧.



زهرة ونسق الهروب إلى الحجرة المغلقة:

يُظهر التركيب البيولوجي للجهاز التناسلي للمرأة أنه حجرة مغلقة بغشاء البكارة لا يعرف أسرارها وكوامنها إلاّ من سيخترق تلك البكارة ويلج الحجرة، ولهذا اعتبر الجسد الأنثوي حجرة مغلقة مليئة بالألغاز، وكأن المرأة محجوزة داخل جسدها، والرجل بذكره هو مفتاح ذلك الجسد.

كانت زهرة تحاول أن تهرب إلى جسدها وهي في حالة من الهذيان صعبة التحليل، تتكوّم حول نفسها في الفراش لا تغادره لأيام لأنها لا تستطيع التعامل مع الآخرين، ليكون الحمام مهربها الثاني الذي كان يحميها مثلما حمى أمها من قبل لما ضربها زوجها لأنها خانته." وترك أمي وهجم علي– تقول زهرة– ووقتها فكرت أن أقفز خوفا منه، عندما استجمعت أمي أنفاسها وهربت إلى الحمام وأقفلت بابه خلفها" [١] .

فالحمام حجرة قذرة ولكنه كان مريحا لزهرة، وكانت تحتمي به أيضا حين أحست بتقرب خالها منها ومحاولته التحرش جنسيا بها، فتذهب للحمام وتبقى بالساعات داخله هربا منه. " هذه اليد. هي يد خالي. وإذا صرخت كيف ستلتقي نظراتنا بعدها؟ وكيف سأذهب معه إلى البيت؟ وإذا قررت السفر فجأة، كيف سيرافقني إلى المطار؟ كان قد مضى وقت وظن فيه أني راضية لأني ما انتفضت كما يجب، ولا صرخت كما يجب. بل اكتفيت بإغلاق باب الحمام لأبقى فيه مسجونة. كنت أهرب إلى الحمام في بيتنا في بيروت خوفا من أن تلتقي عينا أبي بعيني، ويكتشف أمري" [٢] .

---

[١] حكاية زهرة، ص١٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٢٦–٢٧.



وتهرب من خالها كلما حاول المماداة في سلوكه الشنيع،" انسللت مع مفكرتي إلى الحمام. وسمعتني أفكر: لا مفرّ منك أيها الحمام. أنت الوحيد الذي أحببته في إفريقيا" [١] .

وقد شكّلت إفريقيا أيضا حجرة مغلقة لزهرة تهرب إليها ولكنها حجرة أكبر، فيها رطوبة وحرارة وسواد مثلها مثل الحمام، لجأت إليها زهرة خوفا من أهلها لأنها كانت حبلى وأجهضت مرتين، ولكنها شعرت فيها بالوحدة والأسر، حتى لما تزوجت ماجد ظلت حزينة تنتابها النوبات العصبية الحادة ولم تتحسن حالها إلاّ بعد أن تطلقت منه وعادت لبيروت. تقول: " لقد كانت إفريقيا بئرا عميقة لرمي سرّي المهترئ، لكني عدت منها مهترئة ونصف إنسانة. فالنوبات العصبية ازدادت هناك ولم تفارقني تماما بعد عودتي، إلاّ بعدما جرفت مني الكثير، منذ ذلك الحين أصبحت أحس أني إنسان من الصعب التحاور معه. صرت كأني في داخل مادة جامدة لا أتقلص ولا أتمدد ضمنها" [٢] .

ثم تلجأ زهرة للقناص هربا من ماضيها الأليم وذكرياتها الحزينة توقا منها لإيجاد الحماية، فحتى لو كان قناصا إلاّ أنه يملك السلاح ليحميها، وعجيب كيف حدث بينهما هذا الانسجام السريع، ولكن القناص لم يختلف تماما عن أولئك الرجال الذين عرفتهم زهرة، فقد استغلها أبشع استغلال، ثم قتلها بدم بارد لأنها لم تجهض ابنه، فقضى عليها وعلى كل كوابيسها وأحلامها برصاصة غدر لم تتوقعها منه.

حكاية زهرة هي حكاية كل امرأة تعاني قسوة الثقافة الذكورية وتعنتها في معاملتها وكأنها مخلوق من الدرجة الثالثة لا يسمو لمصاف الرجل. حكاية زهرة حكاية امرأة ظلت تهرب من مكان لمكان خوفا من الرجل، وتوقا للحرية

---

[١] نفسه، ص ٢٩.

[٢] حكاية زهرة، ص ١٤٦.



والسلام. سلام داخلي كانت تنشده زهرة ولم تحظ به يوما إلى أن قتلها القناص.

تصوّر الروايتان لحظات الكشف الداخلي لبطلتين هما جزء من شخصية حنان الشيخ وذاتها، وتستبطنان مواطن الهشاشة في المجتمعات العربية التي تمارس عنفا اجتماعيا وثقافيا ودينيا ضد المرأة، وتهدر كل سياقات التخاطب بينها وبين الرجل.



النسق الثقافي الذكوري في
رواية حكاية زهرة

أولا: في مفهوم النسق الثقافي:

لا شكّ أنّ الحديث عن النسق الثقافي يقود الباحث إلى الخوض في مجال النقد الثقافي، إذ النسق الثقافي ثيمة جوهرية من ثيمات هذا الحقل الذي أصبح دارجا كثيرا منذ بداية هذا القرن. والنسق كما عرفه الناقد عز الدين مناصرة " هو النظام التقني الذي يميّز البنيات المتشابكة في النص، وهو متعدّد ومتنوع، وقد يتكرّر، وهو عالمي، ودال على مستويات البنية، وهو تقليدي ونمطي، وشكلي ومبتكر في الوقت نفسه، بينما تركز البنية على الدلالة رغم تقنيتها الشكلية. وهناك بين النسق والبنية علاقة جدلية لا فكاك منها: فالبنية هي التي تكشف النسق كما أنّ النسق هو الذي يكوّن البنية" [١].

أمّا النسق الثقافي فهو مصطلح تعرض إليه الباحث عبد الفتاح كيليطو واعتبره " مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيتيقية...) تفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره" [٢].

فالثقافة مجموعة أنساق متعددة منها المعلنة ومنها المضمرة، غير أنّ الأنساق المضمرة هي أشد خطرا وتأثيرا كونها مسكوتاً عنها لا تظهر إلاّ وهي مقنعة بأقنعة مختلفة. " وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو قناع الجمالية أي الخطاب البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية. وليست الجمالية إلاّ أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك

---

[١] علم التناص والتلاص، عز الدين مناصرة، دار مجدلاوي، عمان، ط٣، ٢٠٠٦، ص٣١.

[٢] المقامات- السرد والأنساق الثقافية-، عبد الفتاح كيليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١، ص ٨.



مضمر نسقي، ويعمل الجمالي على التعمية الثقافية لكي تظلّ الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت القناع" [١] .

وتهدف دراسة النقد الثقافي لهذه الأنساق الثقافية أمّا لترسيخها إن كانت ذات قابلية اجتماعية، وإمّا إلى تعريتها مثلما تفعله الدراسات النقدية النسوية حيال النسق الثقافي الذكوري مثلا المسلط على المرأة وما تعانيه من قهر واستغلال في المجتمعات البطريركية.

إذن فالنسق الثقافي –كما هو في مفهوم الناقد سمير الخليل– " هو نسق تاريخي أزلي وراسخ وله الغلبة وعلامته هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق. (...) وهذا ما يحيلنا على الاعتقاد بأنّ مفهوم (النسق الثقافي) يقع في منطقة وسطى بين (البناء الاجتماعي) و(البنية الكامنة) في العقل الإنساني، وذلك لجمعه بين وظيفة التفسير والاستيعاب للتجربة الإنسانية من جهة وبين وظيفة التأثير والتحكم في سلوك الأفراد من جهة أخرى، فهذا النسق يفسر التجربة الإنسانية ويمنح ما هو فاقد للمعنى من حيث الأصل معنى، كما أنه بعد أن يكون كذلك ينقلب نسقا مهيمنا يتحكم في تصورات الأفراد وسلوكياتهم" [٢]. فيصبح نسقا طاغيا يضاهي الإيمان الراسخ عندهم والمعتقد الديني.

ثانيا: الجسد والجنس والثقافة:

الجسد بؤرة يتمركز حولها كل شيء في الكون حاولت كل المعارف والعلوم أن تتناولها بالتشخيص والتحليل. وهو مجموعة من العلامات الدالة والمنتجة للمعاني. للجسد لغة هي أبلغ وأفصح أحيانا من لغة اللسان. فكل تعبير جسدي إنّما يحمل في طياته كثيرا من الدلالات الاجتماعية والثقافية

---

[١] دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي– إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة–، د. سمير الخليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٦، ص ٢٩٣.

[٢] المرجع نفسه، ص ٢٩٤.



التي تراكمت عبر العصور. ولهذا فإن النظرة إلى الجسد الإنساني والتعامل معه قد يختلف من مجتمع إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى. لأنّ الجسد باختصار كيان ثقافي بامتياز.

لم يطرح الجسد الإنساني إشكالا إلاّ في صورته الأنثوية، وكأنّ الجسد الذكوري جسد كامل لا يشوبه أيّ نقص أو خلل، بينما يبقى الجسد الأنثوي محل جدل وإشكال تحاول جلّ المعارف والعلوم التطرق إليه من نواح متباينة، كالتحليل النفسي، والاجتماعي، والأنثروبولوجي، والبيولوجي، والنقد الثقافي، والنقد النسوي وما إلى ذلك. وكلها يجمع على أنّ الجسد الأنثوي في مقابل الجسد الذكوري يحلينا مباشرة إلى ثنائية (الرجل/ المرأة).

ولكن هذه الثنائية لم تنشأ عن التمايز الجنسي أو البيولوجي الكائن بينهما فحسب، بل عززتها تراكمات ميثولوجية واجتماعية وثقافية كثيرة، أعطت الرجل منصب الريادة وجعلت المرأة تابعا له.

" إنّ البحث يذهب إلى القول إنّ الفارق بين الرجل والمرأة هو فارق آيديولوجي وثقافي وتاريخي قبل أن يكون فارقا بيولوجيا، وإن كان هذا لا يمنع أن يكون الفارق البيولوجي رافدا أساسيا في تدعيم هذه الأدلوجة. فالطبيعة البيولوجية والفيزيولوجية للأنثى والتي كانت وراء تخصصها الوظيفي، رعاية الأولاد والقيام بالأعمال المنزلية، ويرى ستروس أنه حتى المهارات المنزلية هي مهارات ثقافية من ابتكار الرجل خاصة إذا ما تذكرنا أنّ أفضل الطهاة في العالم هم من الرجال" [١] .

لقد حاول الرجل ومنذ الأزمنة الأولى أن يجعل المرأة تابعا له وتحت سيطرته الدائمة، إمّا خوفا منه على فقدان منصب الريادة والقيادة، وإمّا تشكيكا منه في قدرة الأنثى على تسلم هذا المنصب. وأظن ظنّا يلامس اليقين أنّ

---

[١] العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، تركي علي الربيعو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٢، ١٩٩٥، ص ١٤٥-١٤٦.



الرجل وعلى مرّ العصور ظل خائفا من المرأة لا مشككا في قدرتها على تولي زمام الأمور، لأنه يعلم جازما في قرارة نفسه أنها تستطيع التحكم في كل شيء ببراعة وحكمة. " وإذا طالعنا العادات البدائية والشرقية، منذ أن كانت الفتاة توأد عند مولدها في بعض القبائل العربية إلى أن أصبح لها شخصية مستقلة تحاكي الرجل في كثير من حقوقه، نجد أنّ الهاجس الأساسي في قمع حرية المرأة يكمن في خوف أساسي عند الرجل، فالمواضيع التي تدخل في ملكيته لا يمكن الحفاظ عليها إلاّ من خلال قمع الرغبة لها، فهي ما دامت في إطار الحاجة والطلب، تبقى مرتهنة به، ملتزمة في الانصياع لرغبته وتلبية أوامره، ولكن إذا حصل أن رغبت، فإنّ ذلك سيشكل خطرا لا مفر منه، لأن احتمال تحول موضوع الرغبة إلى شخص غيره، يضعه في موقع خطر، لأن يحبط كل الاحتياطات التي مارسها طيلة الأجيال لكي يحول دون رغبة المرأة، ويحصر وجودها فقط بالتزامها به عبر الطلب والحاجة فقط" [١] .

فما دامت المرأة تحت سيطرة الرجل تابعة له، مستسلمة لرغباته فهو يشعر بالأمان، أما إذا تمردت وثارت فهو سيشعر حينها بالخطر لأنّ كيانه الذكوري سيختل.

ومن المفارقات العجيبة التي تصادفنا عبر التاريخ الإنساني أنّ المرأة كانت موضوع تقديس من جهة، وموضوع تحريم من الجهة الأخرى. وحقيقة الأمر أنّ الإرث الأسطوري الذي وصلنا يومئ في كثير من ملامحه إلى أنّ المرأة قد وصلت إلى مرتبة الإلهة المعبودة بعدما تمّ تهميش جسدها الأنثوي وتصميت رغباتها الشهوانية، والاكتفاء بروحها والتركيز على وظائفها الإنسانية. فنساء الأساطير وحدهن هنّ المقدسات، أمّا في الواقع وبعيدا عن

---

[١] التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، عدنان حب الله، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ت)، ص ١٦٣.



الميثولوجيات القديمة، فالمرأة موضوع تحريم اجتماعي وثقافي لأنها أصل الخطيئة الكبرى، وموضع فتنة وغواية.

لقد عملت الأنساق الدينية بداية من الكهنوتية مرورا بالمسيحية وصولا إلى الإسلام على جعل المرأة " لا رمزا للشر والإثارة والرذيلة والخطيئة، بل أصلها، وتكون قد أضاعت الجنس البشري بإقناعها لآدم أن يذوق من الشجرة، وكذا سائر الوحوش والطيور، ما عدا طائر العنقاء المحترسة التي استنكرت وحدها ما فعلته حواء، ففازت بالخلود الأبدي. وارتبط اسم المرأة منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا بإبليس الشيطان بصفتها الجنس الضعيف الجانح إلى الانحراف. في حين اعتبر آدم البريء الضحية مثال الخير. وصار الحب والجنس في ثقافتنا العربية الإسلامية يقترنان بالشيطان ويرمزان إلى الرذيلة"[١].

والغريب في الأمر أن يجعل الضمير الديني بفكره وثقافته المرأة أصل الخطيئة فقط لأنها جعلت آدم يأكل من الشجرة، وليس لأنهما- أي آدم وحواء- قد مارسا الجنس. فلماذا تحوّل الجنس إذن إلى شيء مدنس بعدما كان أمرا مقدسا؟.

" إنّ الجنس قد تمّ تغريبه بسبب تلك النظرة المعتمة التي ربطته قسرا بمأتم الخطيئة الكونية الأولى، وأسلمته بالتالي إلى تلك الثقافة البطريركية- الثيوقراطية التي تميل إلى تدنيس حقائق الكون والحياة، وتربطها ربطا قسريا بالرموز المندثرة" [٢] .

ولعلّ الأغرب من هذا، أن يتحوّل الجنس إلى وسيلة لممارسة السلطة الذكورية على الأنثى على الرغم من أنّ ممارسة الجنس هي حاجة ملحة

---

[١] المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، خديجة صبار، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٩، ص ١٧.

[٢] المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، كاظم حجاج، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص٣٥.



وطبيعية يتطلبها كل من الجسد الذكوري والجسد الأنثوي. ففي حين نجد ذكر الحيوان يظل معجبا ومصدوما بتفوق الأنثى عليه جسديا ووظيفيا، نجد أنّ ذكر الإنسان يظلّ يمثّل دور المتفوّق على أنثاه، وأنه هو السيد وهي التابع له. فأيّ نسق ثقافي ذكوري هذا؟.

" إنّ النظر إلى جسد المرأة كونه خزين مغريات ومحرّمات قد ولّدته الثقافة الاجتماعية والكهنوتية في تضافر وتماسك لا يقبل الاعتدال، أو النظر إليه ولو بنسبية واقعية، تغيّر درجات التفاعل معه، من حال إلى حال، إذ أننا نكاد ننسى أو نتناسى براءة الطفلة الأنثى قبل سنّ بلوغها، وحنوّنا عليها، حتى لو كنّا غرباء، كما نحنو على طفل ذكر في مثل عمرها. إنّ براءتنا تجاهها سرعان ما تتغيّر وتتكسر ثقافيا وعرفيا، ومن ثم دينيا، ما إن تبلغ سن المراهقة، أو كأن هذا السن قد أدخلها في دائرة الاتهام والشكوك، وحوّلت جسدها الذي كان بريئا كله قبل أشهر إلى جسد يهدّد بالمخاطر، ويحمل عداوات " السحر" و" الفتنة " و"الإغواء"، وكأن مجموعة من الشياطين قد احتلّت جسدها فجأة"[١].

تستدعي الفطرة الإنسانية أن يتكامل الجسدان الذكوري والأنثوي، وأن يُتعامل مع الثاني بمثل تعاملنا مع الأول لأنهما لا ينفصلان وظيفيا، وتضافرهما معا يؤدي إلى بقاء الجنس البشري، غير أنّ الأعراف والأنساق الثقافية المتطرفة هي وحدها التي همّشت الجسد الأنثوي، وجعلت منه موضعا للغواية والفتنة، ولطالما اعتبرته شكوة من العفن خاصة في مرحلتي الحيض والنفاس.

لقد حلّت الأنا الذكورية محل الأنا الأبوية، وأخذت عنها صفاتها في الذات الفحولية التي لا تتم فحولتها إلاّ بنفي خصمها الأنا الأنثوية وسحقها.

---

[١] المرأة والجنس بين الأساطير والأديان ، ص ٢٣-٢٤.



ويبدو أنه حتى في المؤلفات التراثية القديمة لدى العرب " لم تقدّم للمرأة سوى صورة نمطية رسمتها لها، صورتها على أنها وعاء للجنس، وجسدها هو ما يشغل الرجل والكتب، وقد يجعلونها تهفو حتى إلى المجانين والمهابيل من أجل إشباع رغباتها، أمّا حينما تنطق المرأة- ولا تنطق إلاّ شرّا- ويصبح لسانها طليقا، فإنّ الأمر يستدعي قوات ردع ذكورية لأنّ الإرهاب النسوي أطلّ برأسه(...)، وكان العرب يعتقدون بأنّ المرأة حين تتكلم فإنّ الجنّ استوطن رأسها ولا سيما إذا تكلمت في مواطن لا يجوز لها التكلم فيها. ولذلك فنحن نرى اتفاقا بين سلطات المجتمع ومؤسساته المختلفة على إقصاء المرأة وتنميط الصورة المرسومة لها. ولعلّ أقسى صورها عملية (الوأد) الجاهلية التي كانت تتم على يد الآباء أنفسهم، وقتلهن وهن ما زلن رضيعات" [١] . يوحي هذا التوجس الدائم من المرأة وجسدها إلى خوف الرجل القار داخل نفسه الميالة للقسوة، وكأنّ فحولة الرجل لا تتحقق إلاّ عبر ممارسات قمعية ضد المرأة. حتى الجنس يتمّ تغريبه وتحويله ثقافيا من قيمة مقدسة إلى أمر مدنس إن كان خارج مؤسسة الزواج التي قرّرها الإسلام.

وحتى في إطار يصبح الجماع نوعا من السيطرة وإثبات التفوق، حيث ينظر للمرأة على أنها تابعة ومنقادة ومأكولة، والرجل هو القائد والآكل، وشتّان بين الفاعل والمنفعل.

" إنّ المرأة في كافة أدوارها ومراتبها وطبقاتها، من خلال طقسية التصميت التي وُضعت فيها، وعرفت من خلالها، هي جسد مفتوح، مدوّنة، يسطر فيها الرجل تاريخ بطولاته وخيباته وهزائمه، برغم اختلاف مواقع

---

[١] فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، د. سمير الخليل، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٤، ص٦٩، نقلاً عن ثقافة الوهم للغذامي.



ومواضع الرجل هذا، سواء زينت وزركشت بالذهب، أو لم تجد ما يستر عريها. هي جسد في انتظار دائم لإضافات رجالية" [١] .

ولنا هنا أن نستعير ما استعاره عبد الله الغذامي عن مي زيادة حين قالت:" لو أبدلنا المرأة بالرجل، وعاملناه بمثل ما عاملها، فحرمناه النور والحرية دهورا، فأيّ صورة هزلية يا ترى تبقى لنا من ذيّاك الصنديد المغوار؟" [٢] .

ثالثا: حكاية زهرة وتمظهرات النسق الثقافي الذكوري:

حكاية زهرة هي رواية للروائية اللبنانية حنان الشيخ[*]، تروي حياة زهرة من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب وما تلاقيه من اضطهاد وقمع وتسلط من كل الرجال الذين عرفتهم في حياتها.

أ- زهرة ونسق الفحولة الأبوية:

كان لزهرة أب متسلط وعنيف جدا لا يتعامل معها ومع أمّها فاطمة إلاّ بالضرب. وكانت زهرة دائمة الخوف منه ممّا شكّل لها عقدة نفسية لم تتمكن من التخلّص منها حتى ماتت. تقول:" لكنني كنت متأكدة أنني خائفة منه، وخائفة من ضرباته لي ولها، وهي لا تزال تنتفض بين يديه وتولول..." [٣]، ثمّ

---

[١] جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، محمود إبراهيم، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ٢٠٠٢.

[٢] المرأة واللغة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، (د.ت)، ص١١.

[*] حنان الشيخ: روائية وممثلة لبنانية، من مواليد بلدة أرنون في جبل عامل جنوب لبنان عام ١٩٤٣. انهت دراستها في القاهرة، تنقلت وعاشت في بلدان كثيرة فمن بيروت إلى القاهرة فالسعودية وصولا إلى لندن. عملت في جريدة النهار اللبنانية ومجلة الحسناء اللبنانية لفترة من الزمن. ترجمت رواياتها إلى إحدى وعشرين لغة. من أهم مؤلفاتها: انتحار رجل ميت، حكاية زهرة، مسك الغزال، فرس الشيطان، أكنس الشمس عن السطوح، امرأتان على شاطئ البحر، بريد بيروت، إنها لندن يا عزيزي، أوراق زوجية، حكايتي شرح يطول، عذارى لندنستان.

[٣] حكاية زهرة، حنان الشيخ، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص ١٨.



تصف ضرب أبيها لأمها لأنه كان يشك أنها تخونه، فتقول:" وما أن رأيت الدماء تغطي وجهها، حتى أخذت أشدّ شعري وأضرب صدري تماما كما تفعل هي. ثم صعدت إلى الكرسي حتى الشباك وأزحت قشور البرتقال التي لم تجف بعد كنت أودّ أن أستغيث بجارنا الحاج عيسى، لكن والدي اعتقد أني أريد إلقاء نفسي، وترك أمي وهجم علي. ووقتها فكرت أن أقفز خوفا منه.." [١].

إنّ قهر زهرة لم يتأت من ضرب أبيها لها باستمرار وخوفها منه خوفا أبديا فحسب، بل من اشتياقها لأمها التي كانت قريبة منها ولكنها بعيدة عنها بمشاعرها. كانت زهرة تشتهي حضن أمها وحنانه ولكن الأم منحتهما لرجل غريب كانت زهرة تشعر بالغيرة منه وبالحقد على أمها. تقول:" أخذت الهوّة بين أمي وبيني تكبر، تزداد عمقا، تتوسّع، تتشقق، رغم كوننا كالبرتقالة وصرّتها، هذا التقارب، هذه الأيام الممتدة، هذه الشمس التي تنبت فوق جلستنا وتنتهي ونحن نركض إلى البيت، هذا الوقت كله جعلني أحفظ أمي جيدا. أحفظها وهي معي. وأحفظها وهي بعيدة عني. كنت أفكر وأنظر إليها كم أودّ أن أشدّها إليّ، أن أشدّ نفسي إليها، أمسك بوجهها وأقرّب عينيها من وجهي، أن أختفي داخل ذيل فستانها وأكون قريبة منها أكثر من البرتقالة وصرّتها. لكن كلما فكرت هكذا حقدت عليها وارتجفت وجرفت معي الحقد والوجع والتمني. كلما عاندتها ونفرت منها، تجاهلتني هي لا عن قصد. في حياتها كان هذا الرجل، ما تبقى حوله رماد طائر" [٢] .

إن مأساة زهرة هي الرجل، رجل غريب حرمها حنان أمها وعطفها عليها لأنه كان عشيقها الذي تحب، أمّا زهرة فكانت ترافقها فقط لتحتمي بها وتتحجج للخروج. ورجل آخر هو والدها الذي لم تر منه إلاّ الزجر والضرب والقسوة، ورجل آخر هو أخوها أحمد الذي كان يُدلل وتلبى كل طلباته رغم أنه

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٨.

[٢] نفسه، ص١١-١٢.



كان منحرفا. " حول طاولة الطعام في المطبخ هو وأحمد وأنا، ألمح الملوخية وفوقها بعض قطع الدجاج. هل هذه حصوص ثوم أم قطع دجاج؟ إنها دجاج. لا أستطيع أن أمدّ يدي، فأنا تناولت العشاء قبل قليل. ملوخية أيضا لكن بدون دجاج. المأساة تتكرّر. إنها لا تطعمني الدجاج ولا اللحمة. إنها تخبئها دائما لأحمد وأحيانا لوالدي. إنها لم تنس. ربما هي لا تأكل أيضا الدجاج واللحم، أنا متأكدة من أنها لا تأكل. لقد تناولنا العشاء معا. غدا عندما نجلس في المطبخ لنأكل سينكشف حبها. انكشف اللحظة. اننا نأكل الكشك وهي تسكب. لقد ملأت صحني. ها هي تملأ صحن أحمد. إنها تأخذ وقتها. تبحث له عن القاورما. لا تزال تبحث، تنهض لتأتي بملعقة كبيرة ذات ثقوب تنزلها كالصنارة. ها هي القاورما واللحمة المفرومة في الملعقة. ها هي في صحن أحمد. ها هي في بطن أحمد" [1] .

يبدو جليا أنّ زهرة كانت تعيش في مجتمع تحكمه السلطة البطريركية التي تفرض بدورها نسقا ثقافيا ذكوريا يجعل من الأنثى خادمة للذكر، مستسلمة لرغباته. ففي حين كان يُعامل أحمد أحسن من زهرة فقط لأنه ذكر وهي أنثى، نجد أنّ الأمّ أيضا تكرس ذلك النسق إذ أنها تفضل ابنها الذكر على نفسها وتقلده زمام الأمور كي يرث تلك السلطة الأبوية عن أبيه. ففي غياب الوالد، الابن الذكر هو الذي يحكم ويقرر، وليس الأم أو الطفلة زهرة. وهذه ثقافة ذكورية تعارفت عليها كل المجتمعات العربية والشرقية واتفقت على ترسيخها.

ب- زهرة وسلوك خالها الشاذ:

لقد فرّت زهرة من بيروت متجهة إلى إفريقيا حيث يعيش خالها هاشم، ذلك الشاب الأنيق المتعلم الذي تحبه كل النساء وتجري وراءه، وهو يعيش حياته بالطول والعرض، ويستمتع بكل لحظة فيها. ولكنه هرب إلى إفريقيا

---

[1] حكاية زهرة، ص ١٤.



نتيجة صراع سياسي في الحزب. كانت زهرة ترسم له في ذهنها صورة ملائكية أحبته من خلال الرسائل التي كانا يتبادلانها. ولما رأته بالمطار لم تعرفه ولكنه عرفها واستقبلها استقبال المشتاق للوطن. إنّ زهرة في نظر هاشم هي لبنان بكل جماله وشموخه وحنانه. ولكن زهرة لم تفهم ذلك وظلت تتوجس من تصرفاته التي اعتبرتها شاذة لا تليق بالخال. تقول: " وأخذت تصرفاته تضايقني لدرجة القهر خاصة في صالة السينما، عندما رافقته ذات ليلة. حين اطفئت الأنوار وبدأ الفيلم شعرت بحركة رفضها عقلي، ولم يجد لها تحليلا ولا جوابا، فقد أحاطني بيده وشدّ على كتفي، لبثت بلا أنفاس وبلا حركة وأنا متأكدة من أنّ يده لا تزال تضغط على كتفي. تململت هذه المرة وحركتها بعيدا عني. لم أعد أرى شخصيات الفيلم ولم أعد أستوعب شيئا.." [١].

ربما يكون سلوك الخال بريئا ولكن الخوف المستتب داخل زهرة جعلها تذعر لمّا وضع يده على كتفها وظلت تتذكر تلك الليلة التي قضتها في بيت جدها حيث تسكن خالتها وابنها قاسم الذي حاول التحرش بها وهي نائمة. "وأنا نائمة قرب جدي في فراش على الأرض وكانت الظلمة قوية لا تستوعب إلاّ الظلمة، شعرت بيد باردة تمتد بسرعة وتستقر في سروالي، نهضت أجلس مذعورة لتختفي اليد فجأة. لكن الخوف والبرد معا كانا لا يزالان يهزانني. ورغم الظلمة التي لا تستوعب إلا الظلمة، رأيت نظارتي قاسم البيضاء لوهلة. ثم اختفى كل شيء. صعبة كانت تلك الليلة، وكأنها ليست واقعية. بقيت جالسة طوال الليل (...) إنه الشعور الذي عاودني وأنا جالسة الآن في السينما. بل إن تلك الذكرى جعلتني أنسى ما أنا فيه حيال خالي. لكن أنامل خالي عادت تبحث عن يدي وتمسك بها. استجمعت شجاعتي أسحبها وأنتفض وأصابع يدي تتشابك تصلي أن لا يحاول مرة أخرى" [٢] .

---

[١] حكاية زهرة، ص ٢٤.

[٢] حكاية زهرة، ص ٢٥-٢٦.



لقد تفتقت كل جراحات زهرة الداخلية واسترجعت كل ذكرياتها الأليمة، لماذا كل الرجال هكذا؟ الكل يريد الإيقاع بها، الكل يريد أن يرسم وشما من الدم داخلها. ما هذا الجور الذكوري اللامتناهي؟ كل الرجال الذين عرفتهم زهرة يحاولون إثبات فحولتهم الجسدية فيها. والدها بالقهر والزجر والضرب، وخالها بالتحرش والتصرفات الشاذة، وقاسم بمحاولة الاغتصاب..

ج- زهرة والقناص: من اغتراب الجسد إلى استحلال العنف ضد الأنثى:

تكشف القراءة الثقافية لعلاقة زهرة بالقناص عن فاعلية النسق الثقافي الذكوري ومدى تسلطه ضدها في مجتمع عربي يعيش كل أنواع القمع والعنف لأنه في حرب. والقناص هو رمز لهذه الحرب التي لا يعرف سببها ولا المستفيد منها. ولكن الغريب في الأمر أنّ زهرة على الرغم منها كانت تموت ذعرا منه ومن طلقة قد تصيب رأسها وهي ذاهبة إليه بإرادتها، إلاّ أنها كانت تشعر بالراحة وهو متمدّد فوقها، وبنشوة تعتريها تخفف عنها كل آلام الحرب الداخلية والخارجية التي تعانيها. تقول: " كان سامي ينتظرني في ساعة معينة، كأنه لا يعود يعي سوى لحظة قدومي وما أن أرفع نظري إلى أعلى حتى أراه يطلّ مبتسما وقبل أن أخطو الدرجة الأخيرة يكون قد مدّدني وارتمى فوقي. كنت كعادتي لا أشعر إلاّ بأنه يخترقني ويخبط على جدار داخلي. عدا هذا لم أكن أشعر باللذة بل كنت أشيح بنظري عنه واكتفي بهذه الحركة. لم أكن أجرؤ على فتح فمي والتحدث معه وهو لا يزال فوقي. ولم أكن أريده أن ينهض عني، فبعد أسبوع من قدومي أخذت تنتابني لذة خاصة تتملكني لحظة يطرحني على الأرض. وكان هذا الشعور بالاطمئنان وحتى الارتخاء يزداد يوما بعد يوم" [١] .

انطلاقا من هذا، تبدو زهرة في علاقتها بالقناص ذات روح استسلامية انهزامية واضحة لأنها لم ترفض بأي شكل من الأشكال اغتصاب

---

[١] حكاية زهرة، ص ١٧٦.



القناص سامي لها، وكأنها تعوّدت على ذلك من كل الرجال الذين سبقوه إلى حياتها. فقد كان مالك صديق أخيها أحمد أول واحد اغتصبها بعد أن أوهمها أنه يحبها حبا عذريا، وحملت منه مرتين وأجهضت مرتين وهو لا يزال يأخذها إلى الكاراج وكأنها منوّمة تنويما مغناطيسيا.

ثم تصف زهرة كيف أنّ القناص قد حاول إعطائها مالا مقابل ممارسة الجنس معها، وكيف أنها رفضت ذلك. " مرة سحب من جيبه مئة ليرة محاولا أن يضعها داخل حمالتي، وقتها ارتجفت ذقني وأجهشت بالبكاء ومددت يدي أبحث عنها حتى أعيدها، مدّ يده يأخذها بسرعة مبتهلا:" دخيلك ببوس اجريك، بس ما تبكي، هلق بيسمعك حدا، أنا عارف إنك بنت عيلة وما بتاخذي مصاري، بس الدنيا حرب" وقفت لأعود ككل يوم أزحف إليه كخيط العنكبوت غير الواضح" [١] .

" ونظرا لأنّ الثقافة الذكورية تتعامل مع الجسد الأنثوي بوصفه ملكية خاصة للرجل وسلعة قابلة للبيع والشراء والرهن والسبي، لذلك تتشيأ المرأة وتفقد كينونتها الإنسانية واستقلالها وحريتها وتتحول إلى كائن تابع للرجل بصورة تكاد تكون مجانية تماما" [٢] . ويبدو أن زهرة أصبحت لا تحس بقيمة ذاتها وقيمة جسدها إلاّ وهي تابعة للقناص راضخة لرغباته.

إنه تناقض سيكولوجي رهيب تعيشه زهرة، فهي من جهة ترفض كل الرجال وتشمئز منهم حد القرف، ومن جهة أخرى لا تشعر بذاتها إلاّ وهي مستسلمة للقناص رغم خوفها الشديد منه. حتى زوجها ماجد لم تكن تريده أن يقترب منها، وإذا ما اقترب تحس برياح باردة تخترق جسدها وحلزونات تزحف فوقه. إنه تصوير مقرف لعلاقة جسدية تجمع بين زوج وزوجة.

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٧٧.

[٢] جسد المرأة العربية بين فتنة الغواية وعنف القمع، حسن حماد، ضمن كتاب إشكالية الجسد في الخطاب العربي والإسلامي، ط١، ٢٠١٢، ص ٣٤٤.



ولكنها الآن تريد هذا القناص وتريد أن تصرخ كلما شعرت باللذة معه، صرخة تخرج ما بداخلها من ذكريات الماضي الأليم. ذكريات الرجل الذي كان يضاجع أمها على مرأى منها، وذكريات والدها ذي شاربي هتلر وضربه لها ولأمها، وذكريات مالك واغتصابه لها، وذكريات الطبيب الذي أجهضها مرتين، وذكريات خالها والتحرش بها، وذكريات زوجها ماجد الذي لم تتحمل قربه ولا مرة...

القناص بالنسبة لزهرة تطهير من الماضي. صرخة تريد التحرر عبرها من كل الأثقال التي تطبق على صدرها. " كل ما أتمناه الآن– تقول زهرة– أن تنتهي الحرب حتى يصبح سريرنا سريرا آخر. وأدفن إفريقيا ومالك وشاربي هتلر. كل ما أتمناه أن يتزوجني هذا القناص، لأني أريد أن أكون معه دائماً"[1] .

إنّ أصعب مرحلة مرّت بها زهرة كانت تلك التي هربت فيها إلى إفريقيا ظنا منها أنها ستتحرّر من قهر والدها، وثقل السرّ الذي تخفيه، سرّ حملها وإجهاضها مرتين. ولكنها انصدمت من تصرفات خالها، وتخلخل توازنها النفسي لأنّ عقلها لم يتحمل تقرّبه الدائم منها، فتزوجت ماجد تخلصا من هاشم، ولكن الأمر ازداد سوء لأنها لم تستطع العيش معه. فطلقت منه وعادت إلى بيروت منهارة لتواجه واقعا آخر أكثر تعقيدا. تقول: " لقد كانت إفريقيا بئرا عميقة لرمي سرّي المهترئ، لكنني عدت منها مهترئة ونصف إنسانة. فالنوبات العصبية ازدادت هناك ولم تفارقني تماما بعد عودتي، إلاّ بعدما جرفت مني الكثير، منذ ذلك الحين أصبحت أحس أني إنسان من الصعب التحاور معه. صرت كأني في داخل مادة جامدة لا أتقلص ولا أتمدد ضمنها" [2] .

---

[1] حكاية زهرة، ص ٢٠٥.

[2] حكاية زهرة، ص ١٤٦.



عجيب كيف نشأت تلك العلاقة التي جمعت زهرة والقناص. علاقة كانت جسدية استغلالية في بدايتها لتتحوّل إلى تعلق عاطفي عند زهرة فيما بعد، بل إلى تعلق وجودي شعرت زهرة من خلاله أنه لا معنى لوجودها إلاّ بوجود القناص معها. القناص رمز الحرب وآلة الموت، ولكنه بالنسبة لزهرة رمز الحياة والسلام الداخلي لأنه بهدوئه وحنانه استطاع أن ينتشلها من غياهب بئر الظلمات التي كانت مدفونة فيها. القناص جعلها تشعر باللذة، بالرعشة، بالحرية، بالحياة، وهنا تكمن المفارقة.

لقد استسلمت زهرة للقنّاص وبدأت تشعر بانسجام عجيب معه لأنها وجدت به مصدر حماية وقوة لضعفها وانتهاكها الاجتماعي. هو الحامي الذي يحمل السلاح والمدافع عنها، غير أن مصارحة زهرة له بأنها حامل منه وأنها لا تستطيع أن تجهض لأنها تجاوزت الشهر الرابع، جعله يعدها بالزواج ثم يخذلها عندما قنصها برصاصة لم يعرف أحد مصدرها إلاّ هي. لقد هدر دمها كما هدر المجتمع كرامتها فقط لأنها امرأة، فأصبح الحامي هو القاتل، وذهب دم زهرة مجانا مع معاناتها لأنها أنثى بسبب ذاك النسق الذكوري الجائر. تقول:" إنه يقتلني. قتلني بالرصاص الذي كان إلى جانبه وهو يضاجعني. قتلني والشرشف الأبيض حيث تمدّدت قبل وقت قصير لا يزال. هل قتلني لأني حبلى أم لأني سألته إذا كان قنّاصا (...) لقد قتلني. من أجل هذا جعلني أنتظر الليل. ربما لم يستطع أن يمدّ يده إلى الزناد في وضح النهار ويرميني أرضا.."[١]. فالقناص في الأخير لم يختلف كثيرا عن أولئك الرجال الذين مرّوا بحياة زهرة، بل كان أسوأهم لأنه برصاصة واحدة أنهى حياتها بطريقة بشعة وخان ثقتها وغدر بها بدم بارد.

حكاية زهرة إذاً، هي " حكاية امرأة في عالم الرجال، حربهم وسلامهم، أديانهم وقوانينهم. حكاية امرأة لا تعرف إذا كانت صاحية وتعيش، أم أنها تحلم

---

[١] حكاية زهرة ، ص ٢٤٧.



أنها تعيش. وفي حلمها، غالبا ما تسيطر الكوابيس. حكاية امرأة في عالم يرعبها، يهدّدها، يلاحقها بوحشيته الذّكرية حتى الرّمق الأخير، مثل غول الطفولة. حكاية تعصر بصدقها عصرا. من إفريقيا إلى لبنان، من الجنوب إلى الجنوب، من بيروت إلى بيروت، من حزب إلى حزب، من ثقب باب إلى خيالات الغرف إلى آخر النفق. حكاية زهرة في صحراء" [١] .

لقد حاولت حنان الشيخ الكشف عن هذا النسق الثقافي الذكوري الذي يسم الثقافة العربية من خلال تعريتها لذلك الواقع الذي عاشته زهرة وكل الرجال الذين مرّوا بحياتها محاولين الوشم على جسدها وكأنه صفحة بيضاء وجدت ليكتبوا عليها انتصاراتهم وخيباتهم دون أن يدروا أو يعوا أنهم بذلك يغتالون بداخلها الأنثى التي تعني الحياة والطبيعة.

---

[١] المصدر نفسه، غلاف الرواية.



رواية قياموت

ثقافة موت ؟ أم جنون حياة؟

يظل الروائي والكاتب (نصيف فلك) يفاجئنا بما هو واقع إنساني فيخلق الجديد والمبدع منه ويجعلنا نتأمل أنفسنا وحياتنا وبؤسنا بسخرية مرّة وتعدَّ رواية (قياموت) الصادرة عن دار سطور، بغداد، ٢٠١٥، واحدة من الروايات اللافتة والمؤثرة في تصويرها للوضع العراقي بعد التغيير برؤية ذكية وأسلوب متفرد خاص بنصيف وحده لما تميز به وأسلوبه الساخر والمؤلم وابتداع عبارات نسيج وحدها في هذا الشأن، فهي تمثل ثقافة الموت والغنيمة والوضع الاجتماعي المتدني بعد الاحتلال.

قبل الولوج في عوالم النص نقف برهة عند عتبته، فإن نحت العنوان من كلمتين فيهما الكثير من النقاش الفلسفي، والعقائدي على اختلاف الأديان، وعبر كل العصور، هذا النحت يقود إلى دلالة التداخل، والامتزاج فيما بين الكلمتين، فلو جاء العنوان بكلمتين منفصلتين لن نستغرب ذلك على ما في النص من تكرار لهما، ولكن عندما تم النحت فجاءت الكلمتان مندمجتين في الشكل الذي في العنوان فنعرف إن هذا التداخل مقصود لذاته، وكلما سنوغل في الدخول في عوالم النص سنلحظ بوضوح هذا التداخل في الدلالتين.

عندما يواجه الإنسان الموت ماذا يفعل؟ وعندما يعيش إنسان في الموت ماذا يفعل؟ الإحساس بدونية الغير، والرفعة الخاصة للذات، التي تنظر إلى كل شيء باحتقار. ولذا فاللامبالاة هي السلوك العام لشخصية (برعم)، التي تشير الجمل السردية الى شجاعته، وتحديه للمواقف المرعبة، وفي مواقف الخطر، والمواجهة مع المسلحين، وهو يكثر من دخوله في مناطق التهديد والتماس مع الموت، ولكننا نستشعر من الحدث الأول (الرئيس) وهو وصول رسالة التهديد له بالقتل، مع ظرف الإطلاقة الفارغ (خرطوشة) والتي تعرف باللهجة العراقية (بوشة)، ولا نعلم لماذا لم يستخدم هذه المفردة مع اعتماد



اللهجة الدارجة في النص، وعدم التقيد بألفاظ اللغة العربية الفصحى المتعارف عليها في الأوساط الأدبية، ونعود إلى فهم السلوك الإنساني مع حالات الخطر، وتهديد الموت، الذي يقوم على التحفز، والارتعاب، وهو ما ظهر على وجه (حوراء) الزوجة، والتي سيتم إقصاؤها من ساحة الأحداث لعدم قدرتها على التحدي، والمواجهة فهي ليست جديرة بالمواجهة مع الموت ((راقبت وجهها كيف اصفر واحمر وازرق واصفر ثانية، طفرت الدموع من عينيها مفرد وصلي وانتقلت عدوى رعبها إليَّ))[١]، فلذا تقرر مغادرة البيت، والقرار هنا فردي لا يشترك به الرجل (برعم) أنه لا يليق به، فتترك المواجهة والتحدي له وحده، لأن أسلحتها الحقيقية تم إفراغها أمامه، (مفرد وصلي) الدموع، وسوف لن يكون موقفها مرفوضاً منه، بل يتقبله، ويعدّه طبيعياً، وهذا كل ما تستطيع فعله وتطلب منه الهروب ((أريدك أن تغادر البيت وتترك خلفك الرعب والتهديد والقتل هناك، وتأتي معي))[٢]، فلا عهد لها بثقافة الموت والرعب والقتل المجاني في ظروف التناحر الطائفي.

والجواب لن يكون بالحديث معها، أو إرسال رسالة إليها بل السكوت عنها، وهذا بالحقيقة لا يشرخ صورة الرجولة فيه، لأنها تمردت، بل يعزز الجانب البطولي في المواجهة والتحدي، فهو الرجل، وهو من يستحق المواجهة، ويُقدم عليها، ويقرر منفرداً، ويكتم الأمر حتى عن أخيه، وهو جاره، فالأمر لم يصل إلى درجة التهديد للمحرمات عنده، ولا يريد إشراك أطراف عشائرية في الموضوع ((أخي عناد ربما يزعق في الشارع ويرعد ويزبد ويحول القضية عشائرية، وتكبر وتتوسع، ويصير اسمي على كل لسان))[٣]، والنسق الثقافي الفحولي طاغٍ في هذا الموقف، وفي مجمل الرواية في حين تبقى

---

[١] رواية (قياموت)، نصيف فلك، دار سطور، بغداد، ٢٠١٥: ١٢

[٢] المصدر نفسه، ص ١٣.

[٣] الرواية، ص ١٤.



الأنثى ضعيفة مرتجفة، فليس من الرجولة أن يكون اسمه على كل لسان، في موضوع التهديد، من دون أن يكون له موقف محدد يصرح به عندما يشاء، وبحسب قناعته الشخصية، فهو يرى نفسه جديراً بكل ذلك، ويقوم بالفعل من باب السلوك الشخصي الطبيعي ((لا اعتقد أن لوني انخطف بشدة ولا زاغت عيناي من الرعب... عيب والله عيب، خزي أن ترعبني رسالة تهديد وأن امتشق كاتبها المسدس من بين السطور...))[1]. وهنا يتحكم النسق الثقافي الذكوري ومنطق الأعراف الاجتماعية، والتقاليد فـ(الخوف عيب)، لأن الخوف ليس من شيم الرجال، فقيم الرجولة تحتم تحدي الموت، وعدم إظهار الخوف، فالخوف ليس من صفات الرجال((يمعود والله عيب ننهزم، احنا زلم لو زعاطيط)) وهذا المنطق هو الذي يبعد (حوراء) من ساحة المواجهة الحتمية مع الرجال لكن المرأة يجب أن تكون جبانة تهرب من المواجهة، فنجد النمطية الاجتماعية قارة ثابتة، وهي ركيزة لتفسير الفرق في السلوك بين الرجل (برعم) والمرأة (حوراء) مع أن دلالة الاسم تشير الى الصغر والنعومة (برعم) بينما يتفوق على اسم يعد في قمة أسماء النساء في الجمال والفتنة (حوراء)، وهذا يعكس نسق ثقافة الجانب الذكوري بوضوح فهو لا يخاف من التهديد ولا يرتجف له رمش من جماعة الثقوب السوداء التي تمتهن القتل، وتجيد الرعب لأنه يشعر بالخزي من ذلك، لكنه يشعر بكل ذلك من موقف آخر، حتى تصل درجة الرعب لديه، وهو الشجاع الذي لم يتغير لونه إزاء التهديد بالقتل أن يفقد القدرة على الرؤية الواضحة، عندما يشعر بالخطر يتهدد زوجته، أو احتمال تعرضهم لها بالخطف ((فوجئت بغياب (حوراء) زوجتي وانفتحت شبابيك رأسي لكل أنواع الوساوس، هاجت طيور الهواجس والمخاوف وتشظت بالفضاء تطير مشتتة مذعورة إلى جميع الاتجاهات.... انخمش قلبي وزاغت عيناي بالكاد استقرت نظراتي وأعلنت النفير العام لقوات جسدي حتى أتمكن من قراءة رسالة

---

[1] المصدر نفسه، ص ١٥.

زوجتي))[١]. وهو تصرف يفسره فهم الموقف الاجتماعي الذكوري في حماية الأنثى المستلبة، عندما يتمكن العدو من الوصول الى نساء القبيلة العربية، فيكون ذلك من العار الذي لا يمكن التعايش معه، وسيكون جميعاً يخرج عن الأمور الفردية، وقد حصر الموقف الشجاع في شخصه بصفته المتصدي، والفاعل، وهذا التفاعل بين الفردي من السلوك، والتطبع الاجتماعي، وطريقة العيش هي في مجموعها تمثل الثقافة ((الثقافة لا تضم في مفهومها الأفكار فحسب، وإنما تضم أشياء أعم من ذلك كثيراً، تخص -...- أسلوب الحياة في مجتمع معين من ناحية، كما تخص السلوك الاجتماعي الذي يطبع تصرفات الفرد في ذلك المجتمع من ناحية أخرى)) فعرض الأفكار، وأسلوب الحياة، وتصرفات المجموعة البشرية كلها تمثل حصيلة (الثقافة) لتلك الجماعة الإنسانية، فبرعم يعرض أفكاره، ويستعرض سلوكيات الناس، ويقف عند الأعراف الاجتماعية، في بيئة محددة بدقة جغرافياً، وسكانياً في إشارة إلى أهمية هذه الثنائية في الواقع الذي يعرض فيه حكايته المحددة في حقبة زمانية معينة في مستوى نسق ثقافي فحولي.

المرأة والنسق الثقافي:

الموقف من المرأة التي تجد النص الروائي يدعو إلى إنصافها، ومنحها الرعاية اللازمة، ورفع الحيف عنها بعد ما عانت منه في مختلف محن المجتمع، وأزماته يقوم الكاتب في هذه الرواية بتهميشها بعض الشيء عن المشاركة، والفاعلية ليؤكد فعل التغييب القسري في ثقافة المجتمع النسقية انسجاماً مع النسق الذكوري، ويشارك به في النص، فالمرأة هي (حوراء) الزوجة المرعوبة، وزوجة دخان الخبازة المسترجلة التي فقدت الإحساس بالأنوثة، و "قبلة" حبيبة دخان المخدوعة من زوجها والمكرهة على البقاء مع زوجها، ومكية أم النغولة ضحية الحروب، نورية زوجة فواز الوكيل الحقودة،

---

[١] الرواية، ص ٤٧.



العاهرة في الصابونجية ضحية زوجة الأب، امرأة كبيرة ترتدي السواد تبيع الخضار في السوق أرملة الحرب العراقية- الإيرانية امرأة تلبس عباءة سوداء نهاية جثث، أم هندي الحلاق[١]، كلهن مبعدات تماماً من المشاركة وهن في حالات سلبية في إطار نسق التهميش للأنثى، ويكون النص هو الذي يروي عنهن، وفي نبرة خطابية تخرق المنظومة السردية، عندما يطرح صوراً اجتماعية لمشكلات المرأة ((المرأة عندنا مثل حال السمك مأكول مذموم، وهي حايط انصيص، واطئ على مرّ الدهور والعصور منذ غزو العراق أيام الفتوحات))[٢]، يؤكد استخدام المثلين الشعبيين حال المرأة في الواقع الاجتماعي، وهو ما يرفضه (برعم) على لسانه، بعدم الموافقة على معاقبة الزوجة (حوراء) على تركها البيت بعقوبة الطلاق التي ينصحه بها أخوه (عناد)، ويفضل منحها الوقت الكافي للتفكير في قرار مغادرة البيت من غير إذن صريح منه، كونه الذكر المتفوق، والبحث عن مكان جديد للعيش بعيداً عن التهديد، ولكن هل هذا الموقف من برعم يدل على نصرة لحق الزوجة في البحث عن حياة زوجية في بيئة آمنة نسبياً لا تتعرض فيها للتهديد، والعنف؟ من الواضح أن موقفه يقوم على فسح المساحة النصية لطغيان الشخصية على الأحداث بعيداً عن حق التفكير، أو حق الابتعاد عن الرعب، لأنه سوف يتصرف في البيت على طريقة المالك الوحيد لحق إصدار القرارات في إجراء التغييرات، والاستضافة فيه، أو ترك البيت بيد هندي لمدة ثلاثة أيام، أن قرار حفر السرداب في البيت بمقترح من هندي، مشفوعاً بالتجربة السابقة له عندما هرب من الخدمة العسكرية في الحرب العراقية الإيرانية وقامت بمساعدته على ذلك أمه لعدم امتلاك بدائل غير ذلك، وقد وافقت أم هندي وفعلت ما كان

---

[١] ينظر: مشكلات الحضارة، مشكلة الثقافة- مالك بن نبي، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط٤، ٢٠٠٠.

[٢] الرواية ، ص١٢٦.



يطلب منها بجلب الكتب من باب المعظم ليقوم بالقراءة، وهي هنا لا تملك حق المناقشة، لخوفها عليه من الموت بعد موت أخويه في الحرب، والتحاق الأب بهما حزنا عليهما، فلم يتبق لها غيره.

في نماذج المرأة المهمشة نسقياً عن الفعل المؤثر نجد زوجة ((دخان)) التي تقوم بالخبازة لتساعد في مصاريف البيت، لكنها تدفع ثمن ذلك الإحساس بالاسترجال ، وهجر فراش الزوجية، والعادات النسائية، فيكون رد فعل زوجها البحث عن التعويض ، في تجارب متعددة تنتهي بواحدة تشعره بالحاجة الحقيقية للمرأة في كل الجوانب الجسدية والشعورية، بعد التجارب الجسدية المفرغة من المشاعر، والتي تدفعه إلى الشعور بالذنب، ما يجعل وجود المرأة لغايات جسدية فقط في إطار النسق الثقافي الذكوري في جعل المرأة للملذات الجسدية فقط.

صورة (قبلة) البديل عن صورة الزوجة المشغولة بالحياة العملية وتوفير أسباب العيش للعائلة لم تكن ايجابية فهي زوجة مخدوعة من زوجها الذي أوهمها بعدم زواجه قبلها، وعند اكتشافها ذلك وطلب الطلاق قابلها بالزواج الثالث والهجر والزواج الرابع فهي مسلوبة تماماً أمام واقعها الاجتماعي، فتكون علاقتها مع دخان تعويضية، وخارج قبول المجتمع ((امرأة اسمها (قبلة) كست باحة قلبه من غبار النساء ومن تلال التوبات، ورشت فيه عطر الغموض فاستكان ضميره وما عاد يحاسبه على الخيانة، وانهزمت وحوش الذئب ولم يراوده هذا الشعور، كذلك انطفأ لهيب الإثم واشتعل مكانه فتيل العشق))[1] فالجانب الشخصي عند دخان وما إثارته فيه من تغير بتعارض مع المنطلقات التي يتعامل بها مع قضية الزوجة المجهدة، المسلوب حقها في حياة رغيدة تكون فيها زوجة فقط، وليس من الممكن تسويغ ما يقوم به (برعم) مجرد لأنه رجل يشعر بالحاجة للمرأة فالكلمات التي يصف بها

---

[1] الرواية: ١٨٨.



موقف دخان، وحالته الشعورية تأسست على النظرة الذكورية التي لا ترى في أفعال الرجل ما يعيب ما دام يمارس رجولته على المستوى النسقي والثقافي في تمجيد الفحولة.

الصورة الأخرى للمرأة تتمثل في ((مكية)) أم النغولة ضحية الواقع المتغير، والممارسات الرجالية القائمة على استغلال الظروف الاجتماعية، والسياسية لتحقيق مكاسبهم في حياة رغيدة ما دامت ثقافة الغنيمة متاحة لمن يرغب ((حنظل زوج مكية أم النغولة، وهو شيخ جامع يرتزق من مهنة الدجل... تزوج على سنة الله ورسوله اربع نساء وما ملكت إيمانه سبع أخريات استقرت مكية والنغولة الثلاثة ((أسامة وحيدر ومروان)) في بيت قرب السوق ... لقبهم الناس بالنغولة للمديح لا بصيغة الذم))[1] لكونهم نابهين نشيطين لعوبين، فبعد أن طلقها زوجها اعتمدت على أبنائها، ولكنها تتسلم مجموعة من رواتب الرعاية الاجتماعية والأيتام والتقاعد فهي واسعة الحيلة في كيفية تحصيل أسباب العيش بكل الطرق العجيبة لكنها في النهاية تفقد أولادها في انفجار، فماذا يكون موقف الذكورة منها لا شيء، يسكت عن التعليق على ذلك فالنص يقوم بإدانتها، ويعاقبها، دون أي مراعاة أن تكون هي في ذات الحال التي يقدم بها بائعة الخضار في السوق ضحية الحرب ، والمجتمع، وهي صورة لا تفترق مع صور الطغيان الذكور في المجتمع ((فثقافتنا العربية ثقافة ذكورية وهذا أمر لا نجادل فيه))[2] والمرأة دائماً تقول ولا تستطيع الفعل فـ(حورية) تترك البيت وهي تكتب في رسالتها (أنا معاك في أيام المحنة) بينما تبحث بعيداً عنه رغبةً بالهروب من المواجهة مع المحنة التي هو فيها.

---

[1] مفردة (نغل) في العامية العراقية المتداولة تعني (ابن الحرام) الذي ولد من سفاح، وتطلق على الذكي الذي يتصرف اجتماعياً بحركة نشيطة تكون الغلبة له بالتلاعب.

[2] فضاءات النقد الثقافي ، د. سمير الخليل ، دار البصائر – لبنان ٢٠١٤.



صورة لبائعة الخضار في السوق (الأرملة) التي فقدت زوجها في الحرب العراقية الإيرانية، وتم سلب أموال زوجها منها الحقوق التي كانت تمنح للشهداء في الحرب العراقية- الإيرانية، من قبل أهل الزوج فما كان منها إلا أن تتوجه للعمل في السوق لتربية أبنائها لكنها لا تنجو من الواقع العنيف فيتم قتل ابنها الذي يبيع الشاي قرب الجامعة في باب المعظم فيكون وصف الكاتب لحالها بكلمات متعاطفة معها على العكس من موقفه الذكوري الذي تحدثنا عنه مع مكية فهو يكتفي بخبر موتهم هم الثلاثة في انفجار ويسكت عن حالها بعدهم، وهو هنا ينطلق من تقييمات ثقافية ذكورية اجتماعية، لا علاقة لها بالجوانب الإنسانية ((وينشأ تضارب بين الوجدان الخاص الذي يصنعه الوعي الذاتي فكريا وعقليا حسب المكتسب الشخصي للذات مما هو تحت سيطرة المرء الفرد بما أنه من فعله الذاتي الواعي، وبين الوجدان العام الذي تصنعه المضمرات النسقية وتتحكم عبره بتصوراتنا واستجاباتنا العميقة))[١] .

الصورة الأكثر نمطية في الرواية العربية للمرأة هي صورة العاهرة، المرأة التي تتجه إلى ممارسة البغاء للظروف القاهرة جداً التي تمر بها، والحاجة إلى العيش بعد أن يكون هناك من يظلمها بقصة اجتماعية مريرة دائماً فزواج الأب، ومحاربة الزوجة وتأليبها له على زوجته القديمة، ثم موت الأم والطرد من البيت إلى الشارع ((وهمنا على وجوهنا لا عم ولا خال ولا اي قريب، هنا تلقفتني (الصابونجية) واستقبلتني بالأحضان، صرت عاهرة رسمية))[٢] هذا الابتسار في رسم صورة تقليدية جدا في الرواية العربية المعاصرة يخفي الموقف الشخصي القائم على استحضار المسوغات الاجتماعية لهذا التعاطف؛ فالتعاطف مع الفئات الاجتماعية المدانة يستوجب تسويغا عاطفيا يقدم للناس، وهذا يكشف السطوة الكبيرة لما يقرره المجتمع من

---

[١] النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربية -بيروت ٢٠٠٠.

[٢] الرواية، ص١٧٠.



قيم تترسخ في تفكير الجميع، وتقوم بالعمل على تكوين صورها الخاصة بها بمعزل عن الإدراك الشخصي لهذه القوى الفاعلة في الذات. فالنقد لواقع المرأة ظهر مع أول ظهور الفن القصصي في العالم العربي وفي العراق بشكل خاص مع أوائل النصوص القصصية، التي تناولت الجوانب الاجتماعية بالنقد.

وأما نورية زوجة فواز وكيل الحصة التموينية ، فتتكون صورتها عن مجموعة من الأخبار ينقلها لنا من دون أن يفسح المجال لها بالتعبير عن وجودها كما هو الحال مع الشخصيات النسائية الأخرى . فهو يقول عنها ((تجلس على الأرض متجهمة الوجه تشتعل حقدا على الإنس والجن والحيوان والحشرات لا يفلت من لسانها الباشط أي مستطرق أو مار))[١] هذا التوصيف لها ليس له ما يسنده سرديا، واتهامها بتدبير التهديد له، ليس له ما يفسره سرديا، فالشخصية أسوة بالشخصيات النسائية تم حرمانها من النطق نسقياً في إطار فحولة الذكر، أو التعبير عن موقفها مع دعوته بنبرة خطابية لنصرة المرأة والتي تعزى نفسها على الامتهان والاحتقار من الذكر والمجتمع والعشيرة والعقيدة والعرف والشرع والتقاليد. الأنثى مغناطيس للضيم والكرب والحزن، دمعتها بطرف عينها منذ الطفولة إلى الموت، البكاء لسانها الوحيد المعبر عن تعاسة حياتها))[٢] مع كل هذا الدفاع عن حال المرأة نجد نمط الشخصية النسائية في النص مستلبا تماماً. وليس هناك بطولة لها فمن مجموع الشخصيات النسائية الواردة في النص نلاحظ السلبية التامة، في مواقفها أو في استسلامها لواقعها، وحتى في رفضها لما يقع عليها تكون سلبية، فليس هناك مواجهة بينها وبين الواقع الذي تعاني منه، وحلولها دائماً الهروب. وعليه نجد أن النص يعرض الرأي الذي يصرح به (برعم) من مظلومية المرأة في

---

[١] المصدر نفسه، ص١٦.

[٢] الرواية ، ص٢١٧.



ثقافة المجتمع الذكوري، ولكنه يمارس بصورة مضمرة نسق الظلم ذاته عليها في نماذجها، وسلبيتها، وهروبها، وفي المقابل يعرض البطولة والتصدي الفحولي، وفي الدائرة يتم استئصال الجانب النسوي تماماً، فالمجموعة مكونة من رجال لكل منهم جانب من المشاركة في خلق عالم من عوالم الرجولة فـ(البخيل) و(الدلال) و(وجه ثعلب وروح ذئب) هذه الصفات التي يريد منها عرض مجموعة من الرجال وما يتصفون به في البيئة التي تجمعه بهم، وهو بهذا يعزز الجانب المتفرد له في هذه المجموعة من الرجال. فهو ليس بخيلاً وليس له وجه ثعلب وروح ذئب، وليس متملقا، ولا منافقاً ، وحتى في الجوانب الطيبة من الصفات نجد فيها إشارة إلى نوع من الإدانة الضمنية ((فالابتسامة التي لا تمحوها أي فاجعة أو مصيبة، وهو لا يزعج أي بشر))[1] بينما الحقيقة أن الحياة تحتاج من يتفاعل معها في الحزن، وفي الفرح، وأن يتعامل مع الناس بحسب ما يستحقونه منه، وهو ما يفعله برعم.

محنة المثقف وهاجس الاغتراب:

التفرد في المواقف ، ومخالفة الجميع هي نبرة تقودنا إلى استشعار هاجس المثقف الذي يعد نفسه الأكثر فهما للعالم، وإن الجميع ينتظرون الحلول منه ((هل يعني هذا: أن كل الناس أموات وأنت حضرتك وحدك حي، من يؤكد لك أنك على صواب وتفكيرك صحيح من الحياة؟))[2] بطريقة الحوار الداخلي يؤكد أنه على صواب، وسلوكه ليس سلوكاً شاذا عن الآخرين، بل هم من يجب أن ينظروا إليه ويتعلموا منه ، فيكون ما يقوم به دائماً معاكساً للتيار العام في المجتمع، أي يسير معاكساً توجهات الغالبية العامة من الناس ((افوج عكس التيار وعيون الحشود تتجادح بسؤال غاشم: إلى أين يتجه هذا الأرعن

---

(١) المصدر نفسه، ص١٥٦.

(٢) الرواية ، ص٢١٩.



لوحده عكس البشرية))[1] هذا التأكيد على التفرد يشير إلى ما يضمره في تقييمات المثقف عن الناس. أي كيف يفهم الناس المثقف في اعتقاده هو، بمعنى الصورة التي يتوقع المثقف نفسه أن الناس تراه عليها عندما يتصرف تصرفات مغايرة.

فالتفرد في السلوك عندما يجد أن السلوك الجمعي ينطلق من أسس لا تقبلها ذاته، التي تقيس الأمور على وفق المنطق، والوعي، فيكون السلوك الفردي منطقياً عندها بحسب الفهم الخاص به، وفي الوقت ذاته يكون هذا السلوك نشازاً عن السلوك الجمعي إلى سيكون مغايراً له، لذا نجد أن (برعم) ينظر إلى مجموعة المثقفين في مقهاهم فيكون تركيزه على المظهر الخارجي الذي يطرح الغربة، وعدم الاندماج في المجتمع والانعزالية في شخصية المثقف الذي يمثلونه في هذا التجمع فهم في حافة العالم، وكأنهم في تخاصم مع العالم، ومع بعضهم ((انتبهت إلى بعض المثقفين الذين يجلسون على حافة العالم عند طرف القنفة في أقصى زاوية الحايط. لا حظتهم متباعدين كأنهم متخاصمون مع الدنيا الجحود التي لا تعرف خطر شأنهم ولا تقدر وزن وجودهم في الحياة. رأيت كل واحد منهم ينعزل ويغرق في صومعة نفسه لا يشاركون البقية المنتشين بحفلة يوم القيامة وحوارات اقتراب الساعة والحساب وربما المثقفون الصومعية يفكرون بمقاضاة الله واتهامه بتدمير الكون وقتل الحياة لو حل فعلا يوم القيامة))[2] أن اختيار اسم ((قبو البصل)) الذي يشير إلى عمل الروائي الألماني غونتر غريسن وكيف تعامل مع وقائع الحرب العالمية، وما فيها من صور الموت، وهي ثيمة تجمع بين النصين، ولكن نرى إطلاق (برعم) لما يتصف به المثقفون بعبارات توحي بأنه يرفض موقفهم من العالم الذي يدور حولهم وهي عبارات ليست حقيقية فـ (حافة العالم –

---

[1] المصدر نفسه، ص٢٧٣.

[2] الرواية ، ص٣٥.

متباعدين- متخاصمون- ينعزل- يغرق- لا يشاركون) لا تؤكد على الإدانة والاتهام لسلوكهم كما هو ظاهر النص فـ (الدنيا الجحود) هي الملومة في ذلك فهم (يفكرون- يتأملون- يجدون الحلول نيابة عن الجميع) ولذا فهم القلة التي يريد من نفسه أن تنضم إليهم في نخبويتهم التي تجعلهم مجموعة نادرة ضمن ما يدور من أحداث مرفوضة لديهم، وهم في حالة سباحة عكس الواقع، ويحافظون على قلوبهم ((من القلة النادرة جداً ممن يسبح عكس تيار مخدرات الواقع، ويحفظ قلبه بمتاريس الحب))[١] وهم في مرتبة تسمح لهم بالرؤى، واستشراف المستقبل بما لديهم من وعي واطلاع على مجريات الأحداث في المنطقة كلها، وليس في الواقع المحلى فقط فصاحب المقهى يحلل الواقع منطلقا من رؤيا داهمته، وهذه الرؤيا تفسر ما يمر به الواقع الذي يعيشه الناس، والمنطقة السياسية كلها بسبب انتشار مسحوق (جنون القيامة) الذي تعمد احدهم فنشره في المياه في تونس والجزائر وسوريا وإيران وباكستان وأفغانستان ((قطع تفكيري صاحب مقهى (قبو البصل) وقطع حبال الحوار والتأمل للزبائن وهو يقول بصوت مخنوق وملامح مخطوفة: فجر اليوم داهمتني رؤيا أحدثت عندي زلزالا عقليا وانعطافه في وعي الثقافة وفي ثقافة الوعي...))[٢] لم يستطع كتم الشعور بالاختناق ومغادرة المكان لأن ما قام به صاحب المقهى من إسناد أفعال إلى نفسه تعد من الأفعال الخاصة بطبقة المثقفين ، ولغتهم (داهمتني رؤيا- زلزالا عقليا- وعي الثقافة) جعلته يغادر ، رفضا للمشاركة في منطق مبني على تخيلات، نحن نعرف أن الصورة النمطية عند المجتمع عن صاحب المقهى لا تسمح له بالدخول إلى عوالم المثقفين، والتكلم بلغتهم، فكان الخروج من المقهى يمثل الاستجابة لما يختزنه من تقييم لصاحب المقهى، لكنه لا يذكر ذلك، فقد كان النص يساير منطق

---

[١] المصدر نفسه، ص٣٥.

[٢] الرواية ، ص٣٥.



الرجل فجاء الخروج ليظهر فيه ما هو مضمر في الذات ((النسق المضمر ليس في محيط الوعي، وهو يتسرب غير ملحوظ من باطن النص، ناقضاً منطق النص ذاته، ودلالاته الإبداعية ، الصريح منها والضمني))[١] وهو في رفضه السلوكيات العامة التي يدينها في المجتمع، كان عليه أن لا يشارك فيما فيه الناس من (جنون القيامة) ويحافظ على رفضه تلك المظاهر، كما رفض في سيارة الأجرة، وفي الدائرة ، وقبلهما رفضه للتهديد بالموت، وترك البيت، المقترح من الزوجة المرعوبة من التهديد، لكنه يفسر رعبها من جهة أنها لا تريد أن تكون أرملة، فتصبح رقما جديداً في سجل الأرامل، أي إنها لا تريد فقدانه فهي مسكينة في نظره، أي ضعيفة لذا فهو لا يخبر أحداً من الجيران بما فعلته، ويختلق الأعذار لغيابها عن البيت، ويلوم الناس على هذا التدخل في أمور لا تعنيهم، وهي إدانة لسلوكيات الناس. فهو وحده الذي يسمع ، ويرى، ويندهش ويعترض لكن الناس لا تريد النقاش أو الاعتراض، فينقلبون ضده ((رأيت انقلاب الركاب ضدي واصطفافهم مع السائق، عجبهم منطق السائق رغم أني أدافع عنهم، وهو يسرقهم وأنا وقفت بوجهه))[٢] نلاحظ تكرار (برعم) للـ(أنا) وهم في هذه المقارنة لموقف استغلال السائق ، ورفعه الأجرة مع أن المتضرر هم الركاب ولكنهم لا يعترضون ، بل يقفون مع السائق في طلبه الزيادة، وهذا ما يجعل (برعم) متفردا في موقفه، وغريبا في سلوكه بين مجموع الركاب. وهو دائم التذكير بمواقفه المتفردة التي تدل على شجاعته ، وعدم خوفه من النتائج التي تترتب على ما يقوله، أو ما يفعله، فعندما يدخل في نقاشات في السيارة وسط الركاب يحاول صديقه (راهي) منعه ، خوفاً من نتائجه تلك النقاشات ((ادخل في وطيس النقاش ومعمعة الجدل في سيارة (الكوستر) أو (الكيا) أو في المقاهي وإذا كان (راهي) معي فهو يقرص بزندي

---

[١] نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، ص٤٠.

[٢] الرواية ، ص٤٦.



أو فخذي حتى اسكت، ثم يهمس لي إذا لم أسكت فسوف ينزل. المسكين يخاف لئلا يطلع هؤلاء من الذباحة أو الصكاكة وأكون مثل الذي يتناقش مع سيف أو مسدس. (راهي) يعترف صراحة بأنه جبان وخواف))[١] من هنا نعرف أنه يعد الكلام في تلك الظروف شجاعة ، لأنه يواجه مجموعة من القضايا التي يعتبرها الآخرون من الثبوتيات، القيامة وكل السلوكيات التي تستلزمها تلك الحقيقة لديهم.

التمسك بالحياة بديلاً عن البحث في ثقافة الموت:

أحداث العنف في النص هي ركيزة مهمة من ركائز الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣ وعرضها صور الموت في صراع مع حب الحياة والعمل على استمرارها بالتعايش مع كل أنواع الموت، وصوره والذي يتم التأكيد عليه هو البحث عن المتاعب، والمعاندة والمغامرة وذلك ما يجعل القارئ غير المتمرس يظن أن النص يدعو إلى العبثية والبحث عن طريقه للموت، والتسليم بحتمية الموت لكل شيء، وهو ما تنادي به الناس، ويدعو به كل واحد للآخر من باب أن الدنيا شر؛ ولكن في مواجهة تلك الصور للموت، ومجاميعه هناك دفاع عن الحياة، وعن صورها الجميلة (الهندي الحلاق) يحمل هموم مواجهة صور الموت، ويبحث عن أسباب الحياة الجميلة منذ ثلاث سنوات لم ير فراشة، وراح يرتعد من الخوف لئلا ينقرض فعلا وتتلاشى العصافير والطيور، ثم تندثر الأشجار وينشف الماء فلا يبقى سوى الرمل والمجاهدين))[٢] وقد انتبه بعض النقاد لهذه الثنائية في النص بين الموت والحياة فمنهم من تناول الجانب الفنتازي في رواية الموت، أو رواية تحديات ثقافة الموت، هذا الاختيار لنمط الرواية تعمل الفنتازية أيضا كوسيلة للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة بيد أن الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضيق وكبت الأنفاس

---

[١] نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص٣٩.

[٢] الرواية ، ص١٩٥.



والرعب التي يتميز بها عالمنا الإنساني تكشف الفنتازية عن الانحطاط وتمعن فيه فهي ليست أداة للتسرية عن النفس والاسترجاع . بل لتثبيت المخاوف والخسائر)[١] والمخاوف المتراكمة في النفس من صور للموت العراقي بعد ٢٠٠٣ تعالج من خلال ما يقدمه النص من صور فنتازية فهي تطرح شخصية (برعم) الفنان في النشاط المدرسي والكاتب المسرحي الذي يحب الحياة والفن، وهو يعيش أزمة التهديد بالقتل من المجاميع المسلحة التي وضع النص لهم تسمية (الثقوب السوداء) وهنا نجد أنفسنا أمام احتمالات متعددة في فهم التسمية، التي قد يكون القصد في مجموعها أو واحدة منها فقط، دلالة من هذه الدلالات التي هي:

١- الثقوب السوداء الكونية: وهو مصطلح علمي لظاهرة فضائية تتميز بعظمة القوى الجاذبة فيها، فتقوم بابتلاع كل ما يقترب منها حتى الضوء، ويعتقد أنها نجوم مضمحلة وهي في حالة ارتداد في داخلها.
٢- ثقوب الجروح في أجساد الضحايا لاقتران الفعل بالسواد، والدم بعد زمن من ارتكاب الجريمة وعندها يكون لون الدم داكنا اقرب إلى السواد.
٣- تحمل دلالة تداولية تشير إلى (الفرج) في جسم الإنسان.

ترد في النص كل تلك الدلالات، وهذا يجعل ورودها في قصدية النص، نسقا ثقافياً اجتماعياً لما فيه من تعبيرات تداولية فاعلة بقوة، تفعلها لغة النص القائمة على المفردة العراقية الدارجة وبالعودة إلى النص نجده يقول: (حملت الرسالة التي تحولت إلى شاشة رأيت فيها الكثير من الوجوه المثقبة رؤوسهم أو صدورهم وبركة دم جافل تحتهم، ربما اشتق اسم ((جماعات الثقوب السوداء)) من ثقوب في رأس الضحايا التي انتقلت وانحفرت في جباه

---

[١] أدب الفنتازية- ابتر- ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.



القتلة))[١] فالتفسير لهذه التسمية بسبب تلك الجروح في أجساد المغدورين، من دون أن يقطع في أساس التسمية بالاستناد لهذا الفعل بالذات، فيقوم النص بتزويدنا بمعلومة ثانية عن سر تلك التسمية فيما يتعلق بلون الجبين الذي يتغير في بقعة منه إلى لون معتم أقرب إلى السواد، ومنها ما يحصل في الجبين طبيعيا، ولكن مجموعة تتصنع هذه العلامة بشكل غير طبيعي فيظن (هندي الحلاق) أن أحدهم (لفق له تهمة السخرية من جماعات الثقوب السود بأن لهم دبرا اسود في الجبين، وكيف يكوون جباههم بالباذنجان والبطاطا يقلدون من يحمل في جبينه اثر السجود وهناك ناس طيبين – كذا– بسطاء يحملون أثراً طبيعياً في الجبين لا علاقة له بالسجود والسيماء))[٢] فنحن أمام مجموعتين من الناس (الناس الطيبين) و(الثقوب السوداء) الذين يتصنعون ما يجمل الشكل الخارجي من جهة العقيدة الدينية أمام الناس، ليقوموا بخلق أشكال لهم تتناسب مع الموروث الاجتماعي عن شكل خارجي يشير إلى المؤمن، وهو النموذج الذي يريدون من خلاله النفوذ إلى غاياتهم. وفي التفسير الثاني للثقوب السود التي في الجبين يعتمد السخرية في الوصف بمقابلتها بالنقيض أي الفوق بالتحت، والظاهر بالمخفي، والرفعة بالانحطاط (ثقبين للتغوط واحد في... والآخر في الجبين)[٣] وفي التفسير الثالث الذي يقترن بقوة الشفط الهائلة في ظاهرة طبيعية كونية تمتص الطاقة والضوء فلا يفلت منها أي شيء، وهي معتمة وتشكل رعبا للعلماء لأنها تقترن بموت النجوم واندثارها، وهو يتخيل شابا مع حبيبته ينظران من كوكب مجهول إلى كوكب الأرض ويخبرها موته يختفي بجوف الثقوب السود مقبرة الكواكب))[٤] ويقرن

---

[١] الرواية، ص١٠.

[٢] الرواية، ص٥٩.

[٣] المصدر نفسه، ٩٥.

[٤]نفسه، ١٢٣.



ذلك بما في المخيلة الجمعية من نبذ لتلك الظاهرة الاجتماعية. وما يمكن أن يقوم به المجتمع في محاولة للتصدي لفرض السيطرة بالقوة الغاشمة ، ومصادرة حقوق العيش بحرية، فيكون الحل عند جماعة (صعاليك القيامة) الذين قاموا من الموت فهم مجموعة دخلت في تجربة فعلية مع القتل من قبل جماعة الثقوب السوداء فالعمل على جعل الأحداث تقوم على تقنية الرواية (الفنتازية) لا يغيب الجانب الواقعي فيها، ولا يخفف من حضور المقاطع المباشرة للواقع العراقي بعد ٢٠٠٣ فجماعة (الثقوب السوداء) التي فرضت سيطرتها على الشارع العراقي لوجود الفراغ في السلطة، وضعف الولاء للدولة وغياب القانون، وسيادة الجهل، جعل اختيار موضوعة الموت والقيامة مفهوما على صور كثيرة منفتحة من خلال التملص من التحديد لموقف شخصية الراوي (برعم) الذي يقوم سرده على الشخصيات المنتقاة من نماذج المجتمع، ومنها شخصية (هندي الحلاق) الشخصية المهيمنة، التي تقوم بفعل (قياموت) في تجربتين . ولكن ما الذي يظهر من خلال هاتين التجربتين ففي الحالة الأولى يكون (هندي الحلاق) شاباً يموت ويتم إجراء طقوس الميت عليه من تغسيل، وتكفين، ثم يتم نقله إلى المقبرة ليتم هناك الدفن، حتى يصل إلى إهالة التراب ودفنه نهائياً، لكنه (ينتفض) وهنا يكون الانتفاض مقرونا بـ (الجثة) لا بالشخصية ((فانتفضت الجثة ونهض الشاب من القبر وهو يزيح عن جسده الرمل والتراب))[1] والنهوض يقترن بـ(الشاب) فالجثة تستطيع أن تنهض على الموت الذي يلفها من كل الجهات ، حتى عندما لا يكون بينها وبين النهاية إلا خطوة واحدة فقط، والانتفاض يتبعه النهوض، وإزاحة ما يعلق بالجسد من إجراءات الدفن بعد أن يمزق الكفن، وهي صورة تحتفظ بعلاقة تداولية مع عبارة عراقية شائعة تستخدم لمن يتغير حالة من الحال السيئة إلى الحال الجيدة التي تقول (شق الكفن) وهي الصورة ذاتها التي نجدها في فعل (هندي

---

[1] الرواية، ص٦٩.

الحلاق) . ولكنه يصر على عدم سرد ما مر به من تجربة مع الموت لم يزد عليها حرف واحد – كذا- رغم الحاحي عليه بذكر التفاصيل وأين كان عندما انقطع نفسه ومات، أين ذهب وماذا رأى وكيف عاد ؟ أدار وجهه عني ولم ينطق بحرف واحد كأنه عاهد نفسه أو شخصا آخر أن لا يحكي سوى هذه الحادثة لا زايد ولا ناقص))[١] أما الحالة الثانية عندما ينجو من قتله على أيدي مجموعة من مجاميع الثقوب السوداء، ويتم إنقاذه من قبل (برعم) و(دخان) اللذين يقومان بإخراجه من ((كيس ابيض يشبه بيضة كبيرة بداخلها كائن محبوس يتملص للخروج لكن لا يعرف كيف ومن أين؟))[٢] هذه التجربة الثانية مع الموت لكنها تجربة تختلف عن التجربة السابقة التي كانت من دون أن يكون له فيها فعل اختياري، وهي تجربة تقوم على العشوائية غير المفهومة بينما في تجربته الثانية فهو مشارك لا مستسلم يتم إجراء ما يلزم عليه من دون أن يشعر أو يختار فهو (كائن) وليس (جثة) كما حصل في التجربة السابقة، وهو محبوس ويحاول التملص من هذا الحبس الذي وجد نفسه فيه، لكنه محجم يحتاج إلى من يقدم إليه يد العون ليستطيع الخروج من تلك البيضة الحبس لتكون له ولادة جديدة. وهو ههنا يملك هدفا وغاية ومحاولة للوصول إليها، ولكنه (لا يعرف كيف ولا من أين) فالفعل يسند إليه، وهو صاحب المحاولة في (التملص) والفعل يقع في مكان يجتمع فيه التناقض فهو في النهار ساحة اللعب، وفي الليل ساحة الإعدامات التي تقع فيها جرائم القتل على أيدي جماعات الثقوب السود فـ(برعم) يعرف بعد ذلك أن الجميع يطلع على الجرائم ويشاهدها مباشرة ((ثم اكتشفت فيما بعد من خلال جاري (أبو حسين) في البيت الركن المطل على ساحة (الطوبى) روى لي (أبو حسين) كيف أنهم يشاهدون كل ليلة أحداث جريمة تقع في هذه الساحة، وليس بيت

---

[١] المصدر نفسه، ص٧٠.

[٢] الرواية، ص٥١.



(أبو حسين) وحدهم فقط من يشاهد بل جميع البيوت المطلة على ساحة (الطوبى) كل ليلة ينظرون من النوافذ ومن فوق السياج ومن على السطوح، كانت ساحة الطوبى سينما تعرض ليلا أفلام جرائم جماعات الثقوب السود))[١] وعندها نقارن بين فعله في تحدي الجماعات، وأقدامه على رفض التهديد من جهة، وفعله مع دخان في تحدي الجرائم في الساحة، وفك احد الضحايا ثم القيام بضيافته في المنزل المهدد في الأصل، لذا فالجانب البطولي في التحدي عند برعم يقابله جانب التخاذل، وعدم التحرك من جميع سكان البيوت الذين كانوا يشاهدون يوميا الجرائم التي تقع في الساحة.

يكون في مقابل هذا الركون وعدم التحرك نموذج للرفض والتحرك المنتج مقابل الجريمة واقصد شخصية (حديد) الذي ينجو من القتل على يد جماعات الثقوب السود بعد أن تم اختطافه في يوم زفافه من بيته، ويتم إطلاق النار عليه لكنه ينجو ليكون مجموعة تقوم بمساعدة الضحايا ومواجهة جماعة الثقوب السود بالقوة، وهي جماعة ((صعاليك القيامة)) وأفرادها من ضحايا جماعة الثقوب السود الذين يتم إنقاذهم من الموت، فيتحولون إلى رجال تحدٍ، ومواجهة لجماعة الثقوب السوداء، ثم يقومون هم بدورهم بممارسة عمليات الإنقاذ للضحايا، وتقديم المساعدة، وتنفيذ العقوبات التي يقررونها على المجرمين وهنا نلاحظ الدخول في الدائرة المغلقة فالكل يريد أن ينفذ العدالة بيديه، وعلى طريقته الخاصة، وعندها يقوم مجموعة من (صعاليك القيامة) بتنفيذ عقوبة مخزية تجعل (حديد) يشعر بالكارثة التي تمثل الانجراف في ما انجرف فيه عناصر مجاميع الثقوب السود. وكيفية الحكم على الآخرين بمختلف التهم من دون الحاجة إلى أي بحث عن الأدلة، أو القانون فهم من يتهم ، وهم من يحاكم ، وهم من سوف ينفذ الحكم ((يا الله فأنت وحدك من يتحملني ويشفق علي ولا يؤلب الناس علي ويشيرون نحوي بأصابع اتهامات

---

[١] المصدر نفسه، ص٥٦.



مسلفنة مرتد... فاسق... كافر... عميل... خائن... جاسوس... زنديق... وفوراً تقام محكمة شرعية ويقيمون على الحد ويقطعون رأسي أمام كاميرات التقوى وعدسات الورع داخل استوديو الجهاد))[(١)] .

لكننا عندما نرجع مع الصفات التي منحها النص لمجموعة (صعاليك القيامة) نجده يجعلهم في كفة مغايرة لكفة المجاميع التي تمارس القتل، وتشرع لنفسها قانونا، وتقوم بالعمل على تنفيذه وهي الواقع الذي يكشف تحيز الجميع لتلك الأعمال وتحول الضحية إلى مجرم، ولذا نسب إلى مجموعة منهم تلك الفعلة المخزية التي تشير إلى عدم نزاهة الجميع، وأن الذي يدخل في هذه السلوكيات سينجر بالضرورة إلى المحظور من الفعل؛ وهذا هو الذي جعل (برعم) يحتفظ بمسافة مناسبة بينه وبين تلك الجماعة مع إعجابه بما رواه له (هندي الحلاق) عنهم، وعما قاموا به من قصص النخوة، وتقديم المساعدة للمحتاجين لها من ضحايا جماعات الثقوب السود. وهم في تصديهم هذا يحاولون التمسك بالحياة، فحديد لم يرجع إلى أهله وبقي يراقبهم من بعيد ليس لأنه لا يريد الحياة بل لأنه يريد الاحتفاظ بحياته التي حصل عليه من جديد، والعودة لسابق عهده سوف تعرضه من جديد للموت.

وكذلك الحال في إدعاءات الناس بأنهم لا يريدون الحياة، وأنهم يبحثون عن القيامة، بينما ممارساتهم تدل على إصرارهم على البقاء، وممارسة نشاطات الحياة بكل صورها (تكلم محيي) لأول مرة، وهو الآخر صاحب دكان مقابل (بيتي) تفصل ما بيننا المزبلة كما أنه ينافس (دكان) وكثيراً ما تحدث مشادات كلامية وعراك بين أبنائهم لا تنتهي وتفض إلا يتدخل جميع وجوه المنطقة))[(٢)] فكلمة (ينافس) في إشارة إلى البحث عن الربح، وجمع المال، وهي تنتقض كل الادعاءات التي يتقولون بها، من حب الموت، وانتظار

---

(١) الرواية، ص٢٣٣.

(٢) الرواية ، ص١٣١.



القيامة، وحتى (برعم) الذي يقول أنه لا يسبح مع التيار يسلك مع المجتمع في تقاليده، ولا يحاول التمرد عليها فهي أعراف يتوجب عليه الالتزام بها ((انتصب أمامنا موزع القهوة المرة وصب لي فنجان ولأخي فنجان من الدلة الساخنة، ثم تلاه بآخر ولولا تقليدي لأخي عناد وهو يهز الفنجان بمعنى يكفي لبقي القهوجي صاحب الدلة يصب لي واحدا بعد الآخر حتى الصباح))[١] يؤكد برعم عدم تفاهمه مع الناس في سلوكياتهم، ومحاولة العيش بينهم بالتقليد لسلوكيات أخيه، ولكن نجد مثلاً الذي يعرفه تمام المعرفة كيف يتعامل مع الناس، وكيف يفهمهم من دون الحاجة إلى أن يسمع كلامهم عند (هندي الحلاق) الذي فهم أن (دخان) في حيرة من قضية البقاء في بيته ولذا يقوم (هندي) بالمبادرة بطلب المغادرة من البيت مع عدم حصول الشفاء له من جروح التعذيب التي تعرض لها ((امداني بعد كل هذا العمر والتجارب والخبرة بالبشر ولا اعرف كيف اقرأ الإنسان... اقرأه وجهاً وقفا منذ يومين وأنا أتصفح وجه دخان فقرأت الهم والحيرة والحياء، وهو يريد توضيح موقفه المخلص لي، لكن شخصا في البيت يسوطه باللوم والتأنيب. المسكين يريدني أبقى، وبنفس الوقت يريدني ارحل... يد تبقيني ويد تودعني))[٢] هذه القراءة للناس، والوجوه وهي التي جعلته يعرف خبر موت أمه قبل أن يخبره به (برعم)، فهو يفهم الناس من خلال تجاربه الشخصية ومعايشته لهم، وبهذا يكون النقيض لبرعم الذي لا يملك الخبرة التي تجعله يحسن التصرف في الحياة مع الناس. أو يمكن أن نقول أنه يريد أن يبرهن على أنه رجل رأي لا يغير قناعاته بسهولة، وهذا ما يوقعه في صدامات مع الآخرين في الطريق، في السيارة، في منطقته السكنية مع وكيل الحصة التموينية ، وذلك لأنه يرفض أن يمارس ما يمارسه غيره في المجتمع من السكوت عن ما يقوم به البعض من سلب الحقوق،

---

[١] الرواية ، ص٢١٥.

[٢] المصدر نفسه ، ص٧٣.

ومصادرة الرأي. وعندها يشرح (هندي الحلاق) موقفه من الحياة، وكيف يتصرف في المواقف الصعبة ((أنا أتدرب على إخفاء ما أؤمن به.. وأصرح بكلام يعجب السامع لكي أحفظ حياتي وأحفظ ما أؤمن به ويتم العمل بتقية غريزة الحياة وقت المحنة الكبرى والخطر الداهم... تخيل ماذا سيفعلون بنا لو اكتشف جماعات الثقوب السود أننا ضد عقيدة الموت والقيامة الإجبارية والقسرية لو اكتشفوا أننا مع الحياة وعشاق الدنيا والحب والفن والكتب تأكد بأنهم سوف يرجموننا صباحا))[١] هو حتى هذه اللحظة لم يستطع التعايش معهم، فطريقته لم تستطع اثبات نجاحها من هنا نستطيع فهم إصرار برعم على تشبيه هندي الحلاق بـ(سميغل) الشخصية المرواغة الممسوخة في رواية سيد الخواتم لـ(تولكين) وهي الرواية الفنتازية الأكثر شهرة في الأدب العالمي. فعندما كان (سميغل) يمتلك الخاتم بعد أن ارتكب الجريمة وتم طرده من البيت يهيم على وجهه في ارض ليست أرضه، ويعيش في زمان ليس زمانه محاولا الحصول على أسباب القوة وهي الخاتم السحري، وفي شخصية هندي الحلاق نجد ولادته في غير زمانه، وعودته من الموت، وبحثه عن عزرائيل لينقذه من مشاعره التي تؤكد له أن العالم ليس عالمه، والمكان ليس مكانه ((أنه مجرد خطأ مطبعي في كتاب الخلق وسوف يصححون هذا السهو والاشتباه فيكون ميلادك سنة ٢٠٥٤ في مدينة (روما) عجيب هل كنت بديل شخص آخر أعيش حياته وأتوفى بموته))[٢] فهو يعيش بمشاعر من ليس في زمانه، كما هو الحال مع (سميغل) الذي تحول إلى (غولم) بعد أن أصبح مخلوقا قبيحا مقززا.

فهل من الممكن أن نفهم ارتباطه بصعاليك القيامة كنوع من رحلة البحث عن الخلاص التي يقوم بها سميغل مع (فريديوم) وما يعانيه من

---

[١] الرواية، ص١٥٦.

[٢] المصدر نفسه ، ص٢٣٣.



وساوس محاولاته للحصول على الخاتم. فهل محاولات (هندي الحلاق) للحصول على الموت هي محاولة للعودة إلى تجربته السابقة، أو هي محاولة للخلاص من الواقع الذي وجد نفسه فيه من جديد. فهل القبر المفتوح تعني الحياة الجديدة في الزمان والمكان ذاته؟.

وماذا بعدها؟، أو تعني الحياة في مكان غير هذا المكان لأنه يستحق ذلك بما يملكه من مشاعر لا تناسب الوقت والزمن مع برعم ليكون برعم وحده أمام القبر الفارغ وعليه أن يجد حلاً لكل ما يراه أمامه من مشاكل وتحديات.



صحراء الكوني من أسطرة الفضاء السردي
إلى تمثلات النسق الثقافي

لطالما ألهمت الصحراء شعراء العرب القدامى لقرون من الزمن لأنها كانت وطنهم وأرضهم المقدسة، وما زالت تفعل ذلك بكل كرم وجود مع نفر غير قليل من الروائيين والمبدعين، فصوّروها في لوحاتهم وكتاباتهم وكلهم عرفان بما جادت به عليهم من كشف لأسرارها وخباياها المستترة.

وقد تحوّلت الصحراء عند بعض الروائيين العرب من مجرد فضاء سردي يؤثث أحداث رواياتهم إلى نسق ثقافي مضمر نستشفه من طرائق تصويرهم لها وتمثلاتهم لأبعادها وشغفهم بها وبما تمثله من علامات ثقافية. والنسق الثقافي في أبسط مفهوماته هو ما تخفيه الثقافة بكل توجهاتها الاجتماعية والاقتصادية، هو كل مسكوت عنه لم يقله الخطاب علانية ولم يفصح عنه في ملفوظ لغوي رغم وجوده في فكر المرسل واعتقاداته. فكل خطاب سواء كان أدبيا أم لا يحمل أنساقا معرفية وثقافية متعددة منها المعلن عنها وهو ما تكشفه القراءة السطحية له، ومنها المضمر الذي هو في تضاد مع المعلن وهو رأي انفرد به الغذامي حصرا، ولكن القراءة الثقافية لأي نص تحاول إسقاط قناع المظاهر الجمالية للوصول إلى ما يضمره النص من أنساق ثقافية مضمرة في بنيته العميقة، أنساق ثقافية تطرح موضوعات إشكالية تبدو على علاقة مباشرة مع وعي الكاتب أو لا وعيه لأنها تطفو على السطح متقنعة بقناع التشكيل الجمالي.

انطلاقا من هذا سأحاول الكشف عن بعض الأنساق الثقافية المضمرة في رواية المجوس لإبراهيم الكوني والتي نلمح من خلالها تحول الصحراء من فضاء سردي إلى أسطورة ومن ثم إلى نسق ثقافي مضمر.



***الكوني/الصحراء/الرواية:**

كتب إبراهيم الكوني ما يفوق ٨١ كتابا بين رواية وقصة وسيرة ونصوص أخرى عن الصحراء. وفي كل نصوصه تحضر الصحراء كسيدة جميلة جليلة تحيط بها القداسة من كل جانب. الكل يريد التقرّب منها ولكنها لا تسمح بذلك إلاّ لأبنائها البارين وحفدتها الطائعين الذين لم ينسوا عرف الصحراء ولا تعاليم كتابها المقدس الكوني لم يكن إلاّ حفيدا لهذه الصحراء الجدّة التي ما فتئت تحكي له رواياتها وقصصها العجيبة وهو يعيد روايتها مثلما فعلت شهرزاد منذ مئات السنين.

الصحراء أبدا لم تكن لدى إبراهيم الكوني مكانا أو فضاء تدور فيه أحداث رواياته. إنها أكبر وأهم من ذلك بكثير إنها النسق الثقافي المتحد مع الذات. الصحراء هي الكوني وهي وسع دلالة اسمه " الكوني ".

إنّ سرّ تعلق الكوني بالصحراء تمتدّ جذوره منذ الصغر حين " كان يهيم تيها في صحراء تمتد على مرمى البصر، توقظ أبدية الصحراء بداخله إحساسا غريبا بالضياع. وتحيي هيمنة الظلمة لهفة الاستكشاف. كان على الطفل أن يواجه شبح الموت هذا، ولم يكن أمامه من مفر لقهر هذا الموت غير أن يروي ليعيش وهي الوصية التي تركتها شهرزاد للأجيال وبرهنت بها على أنّ الإنسان يستطيع أن يحقق الخلود لو تحلّى بالشجاعة ليروي إلى الأبد... أو لم يكن شعارها " القصّ أو الموت؟" بهذا المعنى يجاهد الروائي إبراهيم الكوني ذاكرته ويستهل مذكراته ليبعث أمة اسمها الأمازيغ بثقافتها وقيمها في أعماله لتأكيد هويتها الثقافية المقترنة بالهوية العربية لبلده، ويلعب في سيرة أساطير الصحراء الكبرى دور الرّاوي الذي سيصبح مع الزمن أسطورة وحده، تتنافس لغات العالم إلى ترجمتها والحرص على وجودها في ثقافتها"[١].

---

[١] إبراهيم الكوني وريث الصحراء يروي أساطير الأمازيغ باللغة العربية ولغات العالم، مصطفى سليم، مجلة رصيف بتاريخ ٢٠١٧/١٢/٢٦.



ولهذا فقد أصبحت الصحراء نسقا ثقافيا في كل ما أنتجه الكوني من روايات وقصص. هي الماضي والحاضر والمستقبل. صحراء غنية بأساطيرها، برجالها ونسائها الطوارق، بحيواناتها ونباتاتها، بمعتقداتها ونوازعها الدينية المختلفة، بكنوزها وآثارها، بجبالها وصخورها. الصحراء لدى الكوني ليست فضاء أدبيا فحسب، بل هي فضاء ثقافي بامتياز. لولا الصحراء لما وجد أدب الكوني بكل اختصار.

لقد عاش الكوني طفولته وجزءا من شبابه في الصحراء، ولكنه اضطر لمغادرتها لظروف سياسية قاهرة متجها إلى موسكو مدينة الثلج والبياض ولكنه ظل يحمل الصحراء نسقا ثقافيا في عمق تكوينه الفكري. فقده هذا جعله يعاني الوجد والألم، ولكنه كان شجاعا وجريئا. إنّ " الفقد أو الغياب هو الأس الأولاني للكثير من المنجزات الأدبية العظيمة، وأن النص نفسه هو حضور في سواء الغياب، أو بديل عن المفقود الغائب الذي لا يحضر بتاتا، فالفقد يؤسس الوجد، والوجد يفرز النص، أو الموجود بوصفه نائبا عن المفقود، فإما العوض، وإما الانكسار الذي لا جبر له البتة"[١].

ولكن الكوني لم ينكسر واختار لنفسه تأسيس مشروع سردي أساسه الصحراء فقده الأكبر ووجده الأعمق ونسقه الثقافي الأكثر تمكنا في فكره. أراد كتابة الصحراء لا كتابة رواية عن الصحراء والتعامل معها وكأنها روح تاهت عن جسده يريد استردادها لأنها ثقافة قومه.

كان الكوني ذلك البدوي الذي حمل صحراءه معه أينما ذهب، وهو لا يتعب من النظر إليها كما ينظر العاشق لمعشوقه. هو بحاجة إلى رائحة الصحراء وشمسها، وبحاجة إلى ودّانها وجبالها. كلما ابتعدت المسافات بين الكوني وصحرائه، كلّما تأججت جمرة في دمه وأصبحت أقرب إليه من الحلم.

---

[١] الخيال والحرية- مساهمة في نظرية الأدب-، يوسف سامي اليوسف، دار كنعان، دمشق، ط١، ٢٠٠١، ص ٤٢.



" يخطئ من يعتقد أنّ التعامل مع الصحراء يكون تعاملا واحدا انطلاقا من خلفية سبقية أو مرجعية واحدة أساسها الفراغ والخيمة والرمل والناقة والنخلة. إنّ الصحراء هي الحياة، وهي الإنسان، وهي الماضي والمستقبل وهي الخزّان وهي المرجع وهي الخبرة وهي التجربة. إنّ الصحراء هي مدرسة للحياة والموت وهي مكان للقرّ والحرّ ولكل الثنائيات الضدية" [١] .

كان يمكن للكوني أن يتعامل مع الصحراء كإطار مكاني يؤثث به رواياته كما فعل كثير من الروائيين غيره على الرغم من حبهم لها وتعلقهم بها من أمثال عبد الرحمن منيف والحبيب السايح وغيرهما. ولكن الأمر اختلف جذريا مع إبراهيم الكوني، فهي ليست مجرد فضاء سردي أو موضع إعجاب كما قد يعجب المرء بشيء يشد انتباهه فيأسره، بل هي أكثر من ذلك وأعمق بكثير. حين تصبح الصحراء توقا وملاذا وكنزا وعشقا وهواء وحلما بالنسبة للكوني، حين تتحد السماء بالأرض في لحظة صوفية يلوثها العشق الأبدي فتتحدث الصحراء بلغة السكون الأبدي، حينها فقط يمكن للقارئ أن يفهم ما تعنيه الصحراء لإبراهيم الكوني.

" والصحراء- كما هو معروف- متاهة وفردوس في آن واحد. لذا فإنها تعد بالضياع وبالعثور على الذات، تعد بالكنوز مثلما تنذر بالإملاق. فهل أقول إنّ الكتابة عنها أيضا تنفرج على مشهدين متناقضين؟، هل أقول إنّ الكتابة عنها تفتح فمها وتمدّ لسانها كلسان الحيّة لتبشر بالترياق وإكسير الخلود، وتنذر بالسمّ ولعاب الموت..؟" [٢].

---

[١] تجليات الصحراء في رواية تلم المحبة للسايح الحبيب، محمد تحريشي، مجلة أبوليوس، العدد ٢٠١٦، ص ٨٤

[٢] ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني-، سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠، صفحة الغلاف.



أن يكتب الكوني الصحراء في كل مشروعه السردي ويجعلها بكل ما تحمله من كنوز وأسرار وأساطير وبشر وحيوانات ونباتات وجبال ورمال وطقوس ومعتقدات موضوع كتاباته دون أن يقع في فخ التكرار ودون أن يفقد القارئ شغف القراءة وبريقها، ذلك ليس أبدا بالأمر اليسير ولا الهين. وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل قطعا على مدى تعلق الكوني بصحرائه حد التوق والوجد، وعلى طريقة تعاطيه مع هذه الصحراء التي لم تعد مجرد حيز مكاني تجري فيه أحداث رواياته وقصصه، إنما صارت بكل ما يلفها من غموض مغارة جبلية كبيرة كلما توغل فيها الكوني كلما زاد تعلقه بها وزاد فضوله للكشف عن ذلك الغموض واستبطان تلك الأسرار الأزلية التي خلفها الأسلاف القدامى.

ولي أن أدّعي ادّعاء يلامس الاعتقاد أنّ السرّ الكامن وراء عدم تكرار الكوني لنفسه في رواياته على الرغم من أنه يتحدث عن الموضوع ذاته طول الوقت هو أنه يتجدّد في كل نص يكتبه بتجدّد الصحراء نفسها. فمن الخطأ الاعتقاد أنّ الصحراء قارة لا تعرف التغيّر ولا التجدد. هي في حركية دائمة وديناميكية تجعل كل حفيد بار بها يُبعث من جديد كما يبعث طائر الفينيق ويتجدد. لقد حوّل الكوني الصحراء من مكان جغرافي إلى بنية ثقافية كبرى تتعالق عندها كل الأنساق الثقافية المضمرة والمعلنة.

هي جنته التي أُبعد عنها قسرا وفقدها فقدا حسيا لم يطل تعلقه الروحي والوجداني بها. ولهذا فقد حوّلها إلى كتابة، إلى رواية، وحين تتحوّل الصحراء إلى رواية ويصبح الكوني هو الكاتب والرّاوي في ذات الحين، يتدفق الخيال ليبدع أسطورة هي أسطورة الصحراء. فما أعظم خيال الكوني حين يأخذنا إلى الأقاصي والنائيات بعيدا عن كل ما هو مألوف وقار ويبعث من جديد أشياء وحقائق طمسها الزمن والنسيان.

لطالما اعتبرت الصحراء مكانا مرعبا وفراغا يخيف الإنسان، مكانا مليئا بالأسرار والطلاسم التي خلفها الأجداد وظلت عصية على الفهم حتى



الآن، ولهذا ووجهت بالتصميت والنسيان من هذا الآخر الغريب عنها كنوع من الدفاع ضدّ ما يهدّد استقراره. وأطلقت عليها وعلى موجوداتها تسميات مقدسة كنوع من تفادي أذى تلك المخلوقات اللامرئية التي تسكن الصحراء.

" إنّ إطلاق تسميات إلهية وألوهية على محتويات المكان هو امتداد لنظرة الإنسان إلى الطبيعة محاولة منه لكسر صمت موجوداتها، بجعلها مألوفة. إنّ ما ليس معروفا، يظل مثيرا، غرائبيا، والغرائبي هو الذي يثير الإنسان، يؤسره أحيانا، يخيفه. فصمت المكان مرعب وبخاصة إذا كان لا يرى للمرة الأولى وبشكل أخص، إذا تمّ ذلك في الليل. فالمكان هنا يخفي موجوداته، لا يظهر للأنظار، وليست عتمة المكان الصدمة المباشرة التي تربك الكائن الموجود، هي صدمة اللامألوف. وهذه الصدمة نابعة من وجود موجودات لا تُرى، وكائنات يسترها الظلام، وهذه الحالة تدفع الإنسان إما إلى مواجهة هذا الصمت المحرّض، لاكتشاف مكوناته، وما ورائياته. فيتحوّل هذا الصمت إلى رموز ودلالات مألوفة، وإمّا إلى الانسحاب من المكان نفسه، لأنه عصي على الاقتحام في نظر هذا الكائن المتكلم" [١] .

فالصحراء فراغ وخواء لمن رآها كذلك، وملاء وامتلاء لمن اعتقد أنها كذلك. في عبارة قالتها الأم لولدها يلخص الكوني ما يمكن أن يجده المرء في الصحراء " في الصحراء لا يوجد شيء، ويوجد كل شيء" [٢].

الصحراء وطن الكوني ومنفاه الأزلي، لا يربطه بها إلاّ عشق العارفين ووجد الصوفيين وحنين اللاهثين إلى جنة الأوّلين.

---

[١] جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، إبراهيم محمود، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط١، ٢٠٠٢، ص ٤٥-٤٦.

[٢] المجوس، إبراهيم الكوني، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٩٢، ج١، ص ٦٤.



* **الطوارق ونسق الفحولة:**

الطوارق سكان الصحراء الأصليين، هم حفدة الجن كما تقول الأسطورة. حفدتها البارين الذين لم يرتدوا عن تعاليم كتابها المقدّس. الطوارق الذين سكنوها وظلّوا محافظين على أعرافهم وطقوسهم ومعتقداتهم التي لم يتمكن الزمن من أن يطمسها أو يحرّفها. عزلتهم كانت ثمنا لتمسكهم بصحرائهم. الطوارق فرسان الصحراء وأسيادها يجاهدون من أجل حريتهم في عالم أصبح لا يعترف بالحدود ولا المسافات. ولكنهم ظلّوا صامدين في وجه الزمن، في وجه القبلي، في وجه الظمأ، في وجه الذهب. لا يوجد شعب عانى كما يعاني الطوارق أو الرجال الزرق كما يسمون، ولكن حريتهم أغلى من كل التضحيات التي يقدمونها. " المنفى قدر الصحراوي الذي رفض أو يتلقى كيس الدقيق. والاستنفار عقيدته. الصحراوي لا يتوقع الرحمة من أحد" [١] .

في حوار جرى بين الشيخ وبوبو أحد شخصيات رواية المجوس، يصور الكوني الصحراء وقيمتها بالنسبة للطارقي:

" – هل الحرية هي الجحيم؟

أجاب الشيخ بلا تردد:

– نعم. من أراد أن يعيش حرّا عليه أن يقبل بالحياة في الجحيم، في الصحراء. الصحراء جحيم جميل لأنه جحيم الحرية. فهنا فقط عليك أن تدفع ثمن الحرية القاسي: عليك أن تتحمل المسؤولية كلها وتتولى الأمر بنفسك. تواجه الموت في كل لحظة لأنك لا تنتظر إحسانا من أحد. تنتقل لوحدك، وتتقاتل مع الوحوش لتطعم نفسك، وتدافع عن نفسك بنفسك، وتواجه الخطر لوحدك، و...تموت لوحدك. كل هذا لأنك اخترت الصراط الأصعب الذي يهرب منه كل الناس، صراط العزلة والحرية !." [٢]

---

[١] المَصدرُ نَفسُهُ ، ج١، ص ٣٥٥

[٢] المجوس، ج٢، ص٨٣



وكأن الصحراء بكل قساوتها وجفافها تنفخ من جوفها روح الفحولة ونسقها الذكوري في الطارقي ليكون قويا وصامدا في وجه العطش والقبلي والوحدة. فحولة تولد مع الطارقي وتزيد الأعراف ترسيخها فيه وتضخيمها منذ أن يكون طفلا صغيرا. وأنصع مظاهر الفحولة لدى الطارقي وضع اللثام حتى سميّ الطوارق بالملثمين. و" إنه على عكس الاعتقاد السائد، فإنّ هذا اللثام الذي يضعونه، ليس بلباس وقائي ضد رياح الصحراء وزوابعها الرملية، ولكنه عادة عريقة في القدم تعود إلى آلاف السنين، حيث كان قدماء الطوارق يضعونه بصفة رمزية لوقاية الأنف والفم، وبالتالي مداخل الجسم من تسرب الأرواح الشريرة" [١].

ثمّ إنّ هذا اللثام يضفي على الطارقي هيبة ووقارا ويسمه بالغموض، لأنه يضعه دائما ولا يكشف عن وجهه أبدا، كما أنّ الطارقي يحيط لثامه بهالة من القداسة. " إذا أراد أن يربط لثامه اختفى عن الأنظار، حتى عن أهله، وهو مفخرة يتمدّحون بها كما يتمدّح العربي بسيفه، ولا يُعتبر الفرد كامل الرجولة، ولا عضوا فاعلا في المجتمع، إلاّ بعد ارتدائه اللثام عند بلوغه سن الرشد، وهو ما يقيمون له احتفالا كبيرا يعلنه فردا كامل العضوية في المجتمع الملثم " [٢].

ثمّ إنّ الصبر أيضا مظهر آخر من مظاهر فحولة الطارقي، صبره على الخلاء المترامي الأطراف مدّ البصر، صبره على الحرّ والقرّ، وعلى الظمأ وقلة الكلأ، صبره على الترحال والقبلي والمنفى. " الصبر أنفس تعويذة في الصحراء. لولاه لما تحمّلنا يوما واحدا. الصبر قدر من أراد أن يعيش حرّا"[٣] . هكذا ورد على لسان أحد شخصيات المجوس.

---

[١] الرجال الزرق- الطوارق: الأسطورة والواقع-، عمر الأنصاري، دار الساقي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨، ص ٣١.

[٢] المرجع نفسه، ص ٣١.

[٣] المجوس، ج١، ص ٧٢.



الصحراء بالنسبة للطارقي وطنه ومنفاه، حلّه وترحاله، قدره الذي لا يمكنه الهرب منه، ولكنه قدر جميل إذا كان حرّا غير مقيد. كل ما يصبو إليه الطارقي أن يكون حرّا. ولكنه يشعر على الدّوام بالحنين. الحنين لفردوسه المفقود الذين فقده يوم نزل من السماء واحتضنته الصحراء. وهو مأزق وجودي يعيشه الصحراوي. " مأزق النزاع بين السماوي في كيانه والأرضي، إذا استقرّ بعراء عدة أيام هتف به النداء الغامض لأن يطوي خيمته ويحمل أثقاله ويبدأ الرحيل. الرحيل الطويل إليه، إلى الأصل السماوي، إلى الله، فإذا طال السفر، وطارت الروح في الريح، احتجّ الجسد ونزف القلب حنينا إلى الوطن، إلى الأم، إلى الأرض. يبدأ نداء الأرض، وتصرّ الأم أن تأخذ حصتها من وليدها الضال. وحياة الصحراوي كلها هي نزاع بين الأرض والسماء، بين الأم والأب"[١] .

وبهذا الجدل القائم بين الروح والجسد يظلّ الطارقي معلقا بين الأرض والسماء، روحه تسمو لتلامس موطن القداسة الأعظم، وجسده يحن لموطن الطينة الأولى التي شكّلته. " فالبدوي يستعيد، دون أن يدري، جنة أسلافه الأسطوريين، في الصحراء القاحلة، وبهذه الاستعادة الوهمية يعود إلى زمن الأوائل وغبطة البدايات التي تعده بالخلود والرخاء والطمأنينة. إنّ الجنة هي الفردوس الخفي الذي يهبه له الجن والأسلاف الأسطوريون إنقاذا له من وحشة الصحراء وجورها المرير. ولكنها من ناحية أخرى المكافأة الدينية التي يقدمونها له علامة على قبولهم إياه في المشهد العائلي القديم. تُهدي أرواح الأسلاف المكنونة في الجن أحفادهم العائدين إلى مشهد القرابة العائلية " جنة " وهمية

---

[١] المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٣.



حلمية وفردوسا مفقودا يعيدهم إلى لحظة البراءة الأصلية في زمن الخلق الأسطوري. وكأن هذه العودة بعث جديد، وميلاد ثان للوليد القديم" [١] .

ولكن لا بدّ للوليد الجديد أن يدفع الثمن للوصول إلى فردوس الخفاء المستور، وذلك بالمرور بمرحلة التيه في الصحراء. التيه لا يعني الضياع الجسدي في الفيافي والقفار، إنما التيه في داخل النفس البشرية والولوج إلى خباياها لتطهيرها من كل دنس وحقد والوصول إلى بوابة مملكة البكارة واليُنع.

التيه ⟸ الجنون ⟸ الجنة

ولا غضاضة في الزعم أن الطارقي بكل ما يحمله من معتقدات، وما يتسم به من فحولة ما زال يعتقد حتى الساعة أن أسلافه الحقيقيين سكان الصحراء الأصليين هم الجن. وهم الذين سيعوضونه بالجنة فردوسه الضائع إن قدّم فروض الطاعة والولاء كلها لأمه الصحراء، وظلّ وفيا لم يغادرها ولم يعاندها ولم يخرج عن عرفها طيلة حياته.

الفحولة لدى الطارقي ليست صراعا يجمعه بعدوه فيغلبه ويتفوق عليه فحسب، إنما الفحولة أيضا أن يضع لثامه ويلزمه حتى الموت، الفحولة ألا يهب قلبه لامرأة يعشقها وروحه تنشد الوصول إلى الله، الفحولة أن يقول شعرا يكون كالسحر إذا ما ولج الجسد قوّاه، وإذا ما سرى في الروح حواها. الفحولة هي أن يقف الطارقي صامدا في وجه الصحراء مهما جارت عليه، فالأم قد تقسو علينا ولكنها بلمسة حنان خفية تجعلنا ننسى كل ما مضى من قسوة. الفحولة هي أن ينعم الطارقي بحريته حتى لو لم يملك في حياته أي شيء. الفحولة طقوس وشعائر يمارسها الطارقي ليبعد عن نفسه وعن عشيرته أذى الآخر الغريب الذي يكيد له ويحاول أن يغزو صحراءه مهد الحضارة والقداسة.

*** المرأة الصحراوية ونسق الذكورة:**

---

[١] ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني-، سعيد الغانمي، ص ٦٠.



المرأة عماد المجتمع الصحراوي وأسه التكويني. والمجتمع الطارقي مجتمع أمومي يشبه في ذلك المجتمعات البدائية القديمة التي كانت تنسب الابن لأمه لا لأبيه اعترافا منها بفضل الأم التي حملت وولدت وربت وعانت من أجل أولادها. فالمرأة ممجدة لدى الطارقي، هي الأم والأخت والزوجة والابنة والمعشوقة. ولكن الأعراف المستمدة من الأساطير قد جعلتها على طرف نقيض مع بلوغ مملكة القداسة، إذ يعتقد أنها سبب خروج آدم من الجنة.

وغير خاف البتّة أنه لا سبيل لتفادي هذا الجور الأسطوري ضد المرأة إلاّ إذا تحولت إلى أم. لأنّ الأم ظلت على الدوام مبجلة قديما وحديثا. ولعلّ شهرزاد شكلت أوضح صورة لتلك المرأة التي أنقذتها الأمومة من الموت الحتمي بعد نفاذ الحكي منها." إنّ الولد أمتن وهق يمكّن المرأة من الرجل"[١].

في علاقة الرجل الطارقي بالمرأة يظهر لنا عرف صحراوي غريب ولكنه على غرابته عرف جميل، إذ لا يعترف بعلاقتهما "إلاّ إذا وقع الطارقي في عشق تلك المرأة وانكوى بنار حبها واشتاق إليها كما تشتاق الصحراء لماء المطر. ولكن الأغرب في الأمر أنّ الشيوخ والنبلاء " لا يعترفون بالرجل ولا يسلّمون بنبالة الفارس إلاّ إذا وقع في العشق وعبد النساء، فإذا صرعه العشق، وسقط مريضا احتقروه وسخروا من آلامه. فالفارس ليس فارسا إذا لم يعشق، وهو يكفّ عن أن يكون فارسا أيضا إذا غلبه العشق. العشق ساحة أهل الصحراء لاختبار الفرسان: من صمد فيها نجا وفاز بالمجد، ومن خرّ وركع نال الاحتقار وقصائد العار" [٢] .

ففحولة الفارس الطارقي لا تكتمل إلاّ إذا وقع في الحب حدّ العشق، وغلب عشقه كما يغلب عدوه. لأنّ المرأة بكل ما تمثله من إثارة وتعكسه من

---

[١] المجوس، ج٢، ص ٢٨٥.

[٢] المجوس، ج٢، ص ٩٣.



جمال نقطة ضعف الرجل، ومتى ما اشتهاها وعصم نفسه عن ندائها، صار فارسا نبيلا حقه التبجيل والافتخار.

العشق قدر الطارقي النبيل. بالعشق وحده يؤنس وحشته في الصحراء. ولكن متى ما صار عبدا لامرأة خرج من باب الرحمة الإلهية ودخل باب العصيان، فقوبل بالصد والهجران لأنّ الله لا يقبل شريكا له في قلب عبده. عشق امرأة هو امتحان يمر به الصحراوي الباحث عن الحرية، الباحث عن واو الله. لا يجتمع عشق واو وعشق امرأة في قلب الطارقي أبدا، لا بدّ له أن يختار وما أصعب الاختيار" امتلك الأنثى الأرضية فملكته وأخرجته من نفسه. دخلت في قلبه فاغترب عن نفسه. فقد نفسه فغدر بالعشق، بالعناق، بالحجر، فعاقبه الحجر بالصدّ وتخلّى عنه غيرة وانتقاما. تخلّى عنه إلى الأبد. ولولا أمغار، لولا الجدّ المقدّس، لرقد الآن أشلاء في السفح. حجارة السماء ترفض الشرك بها وتغير من أنام الأرض. الحجر المكابر لم يغفر له هذه الخطيئة حتى الآن. وما النار التي تسري في جسده إلاّ استمرار للصدّ وبرهان على الجفاء والهجر" [١] .

لن يشعر الطارقي بالصفاء والوجد ويعانق " واو" إلاّ بعد أن يفقد الإحساس بالجسد ويعبر برزخ الألم. ألم عشقه للمرأة وشهوته لها وحنينه إلى أحضانها.

في عرف الصحراء خلقت النساء لإسعاد الرجال والحدّ من وحشتهم في هذا الفراغ اللا متناهي. والمرأة بهذا الجسد الشهواني المثير إنما هي ملك للفارس الذي يفوز بها إثر إطاحته بخصمه الذي ينافسه فيها. وكأن جسدها مباح لكل الرجال، وإذا لم يحسن رجلها إشباع هذا الجسد فإنها ستذهب لغيره بحثا عن النشوة. " المرأة كالفأرة، إذا وقعت بين يديك فانج بها، لأنك إن لم

---

[١] المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٦٠-٢٦١.



تفعل، فستفلت حالا، لأن ثمة رجلا دائما سيسبقك إليها، إذا لم تبادر في الوقت المناسب، يخطفها من بين يديك" [١] .

بيد أنّ الأمر لا يقتصر على النشوة فحسب، بل يجاوز ذلك إلى الإحساس بالأمان، فالمرأة التي تملك رجلا واحدا تكرس حياتها من أجله هو وحده، تظلّ على الدوام تشعر بالخطر، خطر خيانته لها وإخراجها من مملكته في أي لحظة غدر تصدر عنه. تقول آبّا الحكيمة:" على المرأة أن تحتاط على طريقة الثعلب. على المرأة أن تحتذي بالمهاجر الصحراوي الذي لا ينطلق في الرحلة إذا لم يعرف موقع البئر الذي سيرده. بئر واحد خطر على حياة المرأة. لا بدّ للمرأة من آبار في رحلة الصحراء. رحلة الحياة. لابدّ للمرأة من بئرين وهو أضعف الإيمان. وهي لا تلجأ إلى هذه الحيلة الحكيمة انقيادا للشهوة أو سعيا وراء الذكور. ولكن هذا ضروري لتتقي مزاج الرجال المتقلّب. المرأة التي تريد أن تحمي نفسها لا يجب أن تثق بالرجل أبدا. عليها أن تحبه، تداعبه، تحنو عليه كطفل كبير، ولكن عليها أن تعلم أنها ستخسر الرهان في اللحظة التي تمنحه فيها الثقة. الثقة جوهرة نفيسة لا ينبغي وضعها في يد طفل حتى لو كان يدّعي أنه رجل (...) ثم تكمل: الرأس والفخذ شَرَك الرجل، بالرأس والفخذ تستطيع المرأة أن تربي الطفل الشقي، الرجل المغامر. بهذا الفخ تمنعه من المجازفة والغدر" [٢] .

وفي ظل طغيان هذا النسق الثقافي الذكوري على المجتمع الصحراوي، الذي يعتبر المرأة مخلوقا جميلا وجد أساسا ليؤنس وحشة الرجل في صحرائه وطنه ومنفاه، تظلّ المرأة في صراع دائم مع الرجل تريد أن تقيّده بأغلال عشقه لها وأغلال جمالها الناصع، مستعملة كل الحيل لذلك بما فيها الجنس كوسيلة لشده إليها وعدم رحيله. غير أنّ الطارقي لا يبرح مكانا واحدا،

---

[١] المجوس، ج٢، ص ٩٥.

[٢] المجوس، ج٢، ص ٢٨٧-٢٨٨.



هو دائم الترحال سعيا وراء الحرية، أو زعما منه أنه ينشدها. " إذا استقرّ الصحراوي في مكان أكثر من أربعين يوما تحوّل إلى عبد مثل سكان الواحات والمدن المسيّجة بأسوار الحجارة، هكذا يحذّر آنهي"[١]، وفي كل مكان يهاجر إليه الصحراوي بحثا عن الحرية يخلّف وراءه امرأة شقية. وكأن الحرية هي سبب شقاء كل نساء الصحراء، وفي جو ملحمي بطولي يصوّر لنا الكوني هذا الصراع الأبدي بين شهوة الجسد المتزايدة وحنين الروح إلى (واو) حين يقرّر الدرويش التخلّص من عضلة الإثم ليتطهر ويتخلص من عشقه لامرأة أرضية، ويبقى عشقه الأكبر لواو معشوقته الأزلية.

(نزع السروال) تضاعف السكون. سكون زمان لم تجف فيه الحجارة. زمان يعرفه بالإحساس ولا يعيه بالعقل. الزمان الضائع الذي بحث عنه دائما. زمان لم تنفصل فيه حواء عن صدر آدم، ولم ينفصل فيه آدم عن صدر الأرض. الزمان الذي لن يعود إلاّ إذا قضى على عضلة الإثم واستلّ عرق الشيطان من جذره. تماما كما يستلّ الرعاة جرجير الحمادة الحمراء.

ركع على الحصى. غاصت الركبتان في التراب الرحيم فشعر بعزاء. تشجع. رفع رأسا حاسرا نحو السماوات الظلماء. قبض على المقبض السحري بقوة. قرّب لسان الثعبان الخرافي الشره إلى العرق الشيطاني الذي طيّر عقل بني آدم وصنع منه دمية بلهاء في يد ضلع طائش !.

رأى النجوم. الزيتون الأبيض. جليس المعزولين. دليل الضائعين الأبديين في صحراء الأرض وصحراء السماء.

أغمض عينيه ونزف العرق. حبس أنفاسه وجرّ النصل الشره على رقبة الشيطان. زلزلت الأرض. رأى جمهرة النساء المتّشحات بالسواد. هزّت المرأة الحمقاء جذعها المتوّج بالنحاس والخرز وصاحت بالبشارة: " ابك. ابك يا درويش فأنت اليوم طاهر."

---

[١] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٤٩.



زغردت الجنيات في ايدينان المسكون. انحنت الطلحة الضائعة وأزالت الألم بلمسة سحرية. زحف. السائل اللزج يغمر فخذيه. أمسك قدر الزيت بكلتا يديه. اندلق. ولكن قوة ماردة مدّته بالشجاعة فصمد حتى غمر جرحه بالسائل الحارق.

انهار على قفاه.

شمّ مزيجا من الدم والزيت الزيتوني الفرعوني.

سمع زغرودة الجنية الحسناء في ايدينان. ارتفع عواء الذئب الجائع. غاب في الظلمات والسكون" (١) .

ولا أظنني أخرج عن سمت الصواب إذا ما ذهبت إلى أنّ الكوني مثله مثل كل أحفاد آدم يعتبر المرأة أصل الخطيئة الأولى التي أخرجت جدهم الأول من الجنة. المرأة أفعى سحرت آدم وجعلته يعصي الربّ ويطرد من فردوسه الأعظم. إنها شكوة من العفن وقيد للرجل الصحراوي. هو يريدها ويرغب بها لتلبية شهوة الجسد المتقدة بسببها، ولكن روحه تحلق في الفضاء تنشد الحرية وبلوغ واو.

وفق هذا النسق الذكوري لم يجد الدرويش الباحث عن الله حلاّ إلاّ أن يتطهر من الخطيئة بتخلصه من عضلة الإثم. فخصى نفسه، لأنّ المرأة هي الهاوية في نظره وهو يسمو إلى الارتقاء إلى عالم البدايات الأولى. البدايات البكر. يحن إلى الرجوع إلى غبطة البدايات كما يسميها مارسيا إلياد. غبطة البدايات " هي تعبير عن خبرة دينية أكثر حميمية وأبعد غورا، تغذيها الذكرى الخيالية لفردوس مفقود، لغبطة سبقت الوضع البشري الراهن. ويلعب هذا السيناريو الأسطوري الطقسي في تجديد العالم، دورا هاما إلى أبعد حدود

---

(١) المجوس، ج١، ص ١٩٦-١٩٧.



الأهمية في تاريخ البشرية لأنه إذ يضمن تجديد الكون، يمنح الإنسان الأمل باستعادة غبطة البدايات" [١] .

وأيا ما كان لبّ الشأن، فإنّ الواضح تمام الوضوح أن الكوني يجسّد نسقا ثقافيا ذكوريا بامتياز، إذ تعجّ صفحات روايته المجوس بجزأيها هذا فضلا عن باقي نصوصه وإبداعاته الأخرى بموقف لا يرى في المرأة إلاّ شيئا تابعا للرجل، وجسدا وجد أساسا لإسعاده وتلبية رغباته، وأنها حجر عثرة أمام حريته وبلوغه فردوسه المفقود الذي طرد منه وحرم بسببها هي وحدها، فكانت الصحراء قدره وعقابه بكل ما تخفيه وتظهره من وحشة وقسوة وجور.

*** أسطورة الصحراء ونسق الصمت المقدس:**

ليس من الشطح أن يقال إنّ الأسطورة هي الرحم التي ولدت منها كل الآداب والفنون. يعرفها هرمن بروخ H.Bruch قائلا: " الأسطورة هي سذاجة البداية، هي لغة الكلمات الأولى، والرموز البدائية، وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد. إنها نظرة لا تقوم على العقل، بل هي نظرة مباشرة إلى العالم، هي اللمحة الأصلية للنظرة الأولى، إنها العالم بأسره في صورة واحدة لا تتجزأ."[٢٢]

تقترن نشأة الأسطورة بالتأمل الذي كان يمارسه الإنسان الأول تجاه ظواهر الكون المختلفة، فكل ظاهرة كان يراها لها وقت معلوم تحدث فيه، وشكل محدد لا تخرج عن إطاره. هذه الدقة في الوقوع ولّدت لديه نوعا من الإعجاب صحبته رهبة شديدة، وفضول رهيب كان يدفعانه للتساؤل عمّا يحدث حوله من جهة، وعن مصيره من جهة أخرى. ولهذا، فالأسطورة في

---

[١] أوجه الأسطورة، مرسيا إلياد، ترجمة نهاد خياطة، دار كنعان، دمشق، ١٩٩١، ص٥٢.



أساسها " محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، لا تخلو من منطق معين، ومن فلسفة أولية" [١] .

تحكي الأسطورة واقعا عايشه الإنسان وتعامل معه، غذّاه بخياله وشكّله بما يتوافق وتصوراته تجاه الحياة. ولهذا فهي " تصنيع شعبي للتاريخ الخاص، ومحاولة إلباسه لبوس الحقائق الثابتة" [٢] . والقول بواقعية الأسطورة قول جائز لا يجافي الحقيقة، لأنها مثلت البدايات الأولى للإنسان، وعبّرت عن تجاربه وصراعاته مع الطبيعة، وكذا ما يحيط به من مخلوقات غريبة عنه استأنس بها فيما بعد بعد طول استيحاش لها، لأنها لطالما مثلت له العدو، ومكمن الخطر المجهول.

الأسطورة هي صورة لنجاح الإنسان البدائي في محاولته تسخير الطبيعة وجعلها تفي بحاجاته الأساسية. وهي تعبير عن قوة إرادته وقدرته على تفسير ظواهرها الخارقة بلجوئه إلى الخيال، وخلق جو عقائدي كان بحاجة إليه ليخرج من حالة الخوف الرهيب الذي كان ينغص عليه وجوده وتمتعه بالحياة. من هنا استمدّت الأساطير قدسيتها وسطوتها العظيمة على وجدان وعقول الكثير من البشر في ماضي الزمان وحاضره. لأن الأسطورة كانت لدى الإنسان البدائي بمثابة المعتقد الديني، وصورة لشعائره التي كان يمارسها لحاجته لوازع ديني يملأ الخواء الروحي الذي كان يحس به. واللجوء إلى الأسطورة هو هروب من هذا الخواء وخلاص منه عن طريق ممارسة طقوس معينة تترجم معتقداته الدينية.

---

[١] ضرورة الفن، آرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، (د.ت)، ص ١٤١.

[٢] أشكال التعبير في القصة الليبية القصيرة، عمر بن قينة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦، ص ١٠٧.



" والطقس هو مجموعة من الإجراءات والحركات التي تأتي استجابة للتجربة الدينية الداخلية، وتهدف إلى عقد صلة مع العوالم القدسية، ولعل الموسيقى الإيقاعية والرقص الحرّ كان أول أشكال هذا السلوك الطقسي التلقائي، الذي تحوّل تدريجيا إلى طقس مقنن تجري تأديته وفق قواعد مرسومة. وقد ترافق تقنين الطقس وتنظيمه في أطر محددة ثابتة، مع تنظيم التجربة الدينية للأفراد وضبطها من خلال معتقدات واضحة تؤمن بها الجماعة، ويرى فيها الأفراد تعبيرا عن تجارهم الدينية الشخصية" [١] .

فإذا كانت الأسطورة حكاية مقدسة تعبر عن معنى عميق تنطوي عليه يعود إلى أزمنة سحيقة القدم غذّاه خيال الإنسان الأوّل، وطوّره ليرمز إلى كل ما هو خارق أو غيبي مقدس، فإنّ الطقس هو ترجمة فعلية أو جسدية لتلك المعاني الرمزية التي تحملها الأسطورة. وبممارسة الطقوس جماعيا ينتقل الإنسان إلى عوالم أخرى تتلاشى فيها الحدود بين الأرض والسماء، ويمتزج فيها الدنيوي بالغيبي المقدس.

وصحراء الكوني مليئة بالأساطير التي ورثها عن أسلافه القدامى، أساطير تحكي حكاية الصحراء ومن سكنها ومن عبرها ومن مات فيها لأنه خرج عن أعرافها. أساطير تروي بداية الخلق والتكوين. و" واضح أن الكوني يدرك أهمية المكان، ويذهب إلى أنّ رواية الصحراء ليست مثل رواية المدينة. لا بدّ لها أن تفيض عن أخلاق المكان نفسه، وتستجيب لمطاليب الخلاء، وبالتالي، لابدّ لها أن تمتزج بالأسطورة لتكوين أسطورة عن أسطورة التكوين، يجب أن تدرك الأسطورة حدودها كأسطورة، وتنتبه إلى ضرورة تحوّلها إلى رواية، وهذا ما يعني تغيّر الإثنتين معا: الرواية بطموحها في قول لغز الوجود، وهو لغز أسطوري ما دام قائما على المزج بين الثنائيات، والأسطورة بوعيها

---

[١] المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، كاظم الحجاج، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ٣٧.



لذاتها، ورغبتها في تخطي وظيفتها، والعبور المعاكس من الخلاء إلى الفضاء. تطمح الرواية في البداية إلى أن تؤطر الأسطورة بمكان مناسب تتعين به وتزداد ملموسية، وتريد الأسطورة، في المقابل، أن تضفي على الرواية زمانا دوريا تتحرّر به من حجريتها ومكانيتها وتزداد انطلاقا. وليس من شك في أنّ هذه المزاوجة تعني في آخر الأمر نوعا أدبيا جديدا، ليس بالرواية الخالصة، ولا الأسطورة الخالصة، نوعا يمكن أن نطلق عليه بحق: ملحمة الزمان الدوري" [١] .

وأحسبني في حوزة السداد إذا ما قلت إن الكوني قد استطاع وبجدارة أن يحوّل الرواية إلى أسطورة والأسطورة إلى رواية، ويجعلهما كيانا واحدا يترجم صحراءه الكبرى ويعبّر عن طقوسها ومعتقداتها.

ضمن أساطير كثيرة تحكيها رواية الصحراء لدى الكوني، نجده يركز كثيرا على أسطورة التكوين وخلق آدم وحواء ونزولهما إلى الصحراء. ولا يخفى على النبيه أن الكوني باعتباره الكاتب والراوي العالم بخبايا السرد في الآن ذاته، يحاول أن يبرز موقفه من أسطورة الخلق وهو موقف يجعل حواء السبب المباشر والرئيس لطرد آدم من الجنة ونفيه للصحراء إثر ارتكابه الخطيئة الأولى. قال الشيخ لبوبو:" في البداية أراد الخروج من باب الفضول. صعب عليه أن يعيش معصوب العينين غافلا عمّا يدور خارج الأسوار. واستغلّ الوسواس الرجيم هذا الضعف فهمس له، عن طريق امرأته، بأنّ الجنة معتقل، و" واو" سجن كبير لن يفوز بالسعادة إلاّ إذا خرج وتحرّر منه. لقد خرج جدنا الأول من " واو" الفردوس سعيا وراء الحرية. وعندما خرج وعرف وضاع ووجد نفسه في الصحراء القاسية، عاد على عقبيه ودق على بوابة السور، ولكن

---

[١] الأسطورة والمعنى- دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية-، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط٢، ٢٠٠١، ص ١٢٩.



الباب كان قد أغلق في وجهه، فعاش ضائعا، باحثا، شقيا، ممزّقا بين السماء والأرض، بين البدن والروح، بين الصحراء وواو" [١] .

ولهذا كانت الصحراء قدر الصحراوي المحتوم لا مناص له منها، عليه أن يواجه قساوتها وحرّها وجحيمها بعد أن طرد من فردوسه "واو" الذي لم يحمد الله عليه. كان منعما ولكنه أراد الحرية فنزل هو وامرأته ليسكنا الصحراء حتى يرث الله الأرض وما عليها.

و" واو" فيما تقوله أسطورة الطوارق جنة آدم في السماء. " واحات "واو" في الصحراء ثلاث، واو الكبيرة، واو الناموس، واو حريرة. واو الأخيرة واحة مفقودة. لا يعثر عليها إلاّ التائهون الذين فقدوا الأمل في النجاة. تسقي العطشان والضائع ولا تنقذ إلاّ من أشرف على الموت. ويُجمع أولئك المحظوظون الذين فتحت لهم أبوابها وتمتعوا فيها بالضيافة والعطايا والبهجة أنهم لم يروا في الأحلام مدينة تفوقها جمالا أو ثراء. لم يدخلها إنس إلاّ وخرج منها محملا بكنز يغنيه عن الناس والحاجة إلى أن يموت. ولكنهم نبّهوا أيضا إلى عدم جدوى البحث عنها، فما أن يخرج الضيف من أسوارها حتى تختفي. ويتوارث أهل الصحراء رواية تقول إنّ البحث عنها يجري منذ آلاف السنين"[٢].

و"واو" هذه مدينة أسطورية لا تظهر إلاّ كل ألف سنة أو عشرة آلاف، لا يدخلها إلاّ من تجرّد من كبريائه وثيابه وفقد الأمل في النجاة، ويسقط لثامه ليقبل الأرض وحبات الرمال التي تبخّرت منها آخر قطرة ماء، " لأنّ الفناء هو البوابة الوحيدة التي لا تعترف بالكبرياء والعار ولا تقبل إلاّ العراة. ويقال " إنه ورد في آنهي الضائع تفسير بشأن هذا الامتحان القاسي. فالسماء تتعمّد أن تؤجل الرحمة حتى يطهر العطش بدن المهاجر من الكبرياء وينزع لثامه المهيب عن عورة الفم (...) ويقول آنهي إنّ المعاندين المكابرين الذين لم

---

[١] ملحمة الحدود القصوى، ص ١٦٤-١٦٥.

[٢] المجوس، ج٢، ص ٨٢.



يسمح لهم كبرياؤهم بنزع اللثام والثياب وتقبيل الأرض قفلت أبواب واو في وجوههم، وضلّ الملائكة الجوّالون في الصحراء الطريق إليهم، ووجدوا أمواتا بثيابهم، تأكل الديدان أجسادهم، وتحوم الصقور والغربان فوق رؤوسهم"[١]. وورد في آنهي أيضا " أنها مثل الظل، تهرب من الباحثين عنها، وتجري وراء اليائسين منها" [٢] . وقد سمع أحد المهاجرين إليها شيخا حكيما فيها يجيب على تساؤلات الأطفال أنه " لا يدخل واو إلاّ من عبر وادي الألم وولد مرتين، ضيّع نفسك تجدها" [٣] .

هذه هي واو المفقودة التي لا يعثر عليها إلاّ من كان قلبه طاهرا ونفسه زاهدة في ملذات الحياة. إنها رمز الخلود، ومأمن المستأمنين، وجزاء الصالحين، ووعد الزاهدين. وحنين الإنسان إليها هو حنينه ؟إلى الجنة، لأن واو هي رمز الفردوس المفقود الذي خرج منه أبوانا آدم وحواء بسبب " الحية- إبليس". وهي تعويض واضح " عمّا هو مفتقد في الحياة الصحراوية القاحلة من ماء جار وأنهار وعيون وخضرة باهرة، تنعكس حتى على لون ثياب أهل الجنة " ثياب سندس خضر"، وفاكهة دائمة، وأنهار عسل ولبن وخمر. إنها إذا جنة الفقراء المحرومين المتبتلين الصائمين اختيارا واضطرارا، أولئك القادمين من واد غير ذي زرع. إنها تعويض إلهي كريم. لا بدّ منه لحياة جافة ناشفة قاحلة، سرعان ما تنتهي بالموت استشهادا، في حروب دائمة موصولة، دفاعا عن كلمة الله وإعلاء لرايته" [٤] .

والسعي بلهفة وراء إيجاد واو هو في حقيقته نشدان للخلود، وهرب من الموت المفزع ظمأ. وفي عرف الطارقي أن واو الضائعة هي مهد أسلافه

---

[١] المصدر نفسه، ج١، ص ٨٥.

[٢] نفسه، ج١، ص ٣١٠.

[٣] نفسه، ج١، ص ٣١١.

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص ٣١٢.



الأسطوريين " الجن" أو " أهل الخفاء" كما يسميهم. والحنين إليها هو حنين للعودة إلى موطن البكارة الأولى، حيث السكينة والأمان والخلود، خلاصا له من وحشة الصحراء وقفرها اللا متناهي. فالطارقي لا يملك أي شيء لأن عرف الصحراء هو عرف الاقتصاد، ولكنه إذا صبر وزهد وتطهر من كل الذنوب، وعدته الجن بواو التي فيها أكثر من كل شيء. فواو تعويض نفسي وديني وثقافي للصحراوي الذي عاش كل عمره حياة الاقتصاد والكفاف.

- **أسطورة آدم واللثام:**

" بعد أن ذاق اللقمة الحرام، تسمم بدنه بالشهوة. فقد السكينة. ساوره القلق (...) صعدت شعلة النار إلى البلعوم، شقته كنصل سكين وصعدت إلى الفم. تحوّلت إلى سكين حقيقي، ملتهب، وحزّت فتحة الفم وقسمتها إلى نصفين أفقيين. تشققت الشفة، التي كانت فتحة رقيقة، عذبة، وانشطرت إلى ضلفتين قبيحتين ككعثب المرأة. تحسّسها بيده فتضاعف شقاؤه. استمرّ يتلوى على ضفة نهر اللبن. نزل السكين الناري إلى الجوف فارتفع صوته بأنين فاجع. في الجوف استبدل السكين الخفي جلده وتحول إلى ثعبان ناري مسموم. نفث الزعاف في البدن فاشتعل بالرغبة. انتفض وارتجف وناح بالفجيعة. تحرّك الثعبان ونزل إلى أسفل، وظل يزحف وينزل حتى طلع واستقر بين رجليه. استمرّ يتأوّه ويتلوى عندما جاءته امرأته ومسّدت بكفها الحنون على جبينه المغمور بالعرق والشقاء (...) في حمّى العناق تورّمت الشفاه، انتفخت الشفاه. تمرّدت الشفاه. خضته الرعشة وأعقب الالتحام خواء. خواء خفي هوى به في اليأس. عزّته الأنثى بمداعبة عذبة من أناملها. في تلك اللحظة جلجلت في الأحراش ضحكة زلزلتها وزلزلت الأرض تحتهما انتفضا وانفصلا. قفزت الأنثى واختفت وراء شجرة التين. قطفت أوراقها وخاطتها حول خاصرتها اللعوب، أما هو فتطاول في النخل ولملم الليف. نسج منه لثاما حول فمه الكريه ونزل إلى



الأرض" [١] . بعد ساعة " وجد مندام نفسه خارج السور العظيم، أحكم اللثام حول وجهه وتدثرت المرأة بمئزر التين. امتدت أمامهما صحراء مغمورة بالسراب. بدأت مسيرة التيه، وأصبح اللثام، منذ ذلك الحين، شعارا يخفي به الصحراوي عورة الفم" [٢] .

ولعلّ ممّا هو جدّ ناصع أنّ وضع اللثام لدى الطارقي مرتبط باعتقاد راسخ في ذهنه أنه حجاب يحجب به أثر اللقمة الحرام التي أكلها آدم وعصى ربه. وارتداؤه له طقس له قدسيته التي تذكره بالخطيئة الأولى.

- **أسطورة الفضة:**

" نعم. الفضة. عملة الصحراء منذ الأزل. عندما ماتت تانس واختفت مملكة الصحراء انتقلت جدتنا الحسناء وأقامت على القمر. من هناك أرسلت للناس قطعا من جسد القمر كي تقيم لهم الدليل بأنها خالدة على أجمل كوكب. الفضة عملة مقدسة لأنها عطية من تانس. لون الفضة حزين مثل القمر، مثل وجوه الصحراويين، مطفأ وحزين عكس الذهب اللماع اللعوب" [٣]. وتانس أو "تانيت" إلهة الخصب والجمال عند قدماء الليبيين [٤] .

وفي تخميني أنه لا يمكن أن تفهم أسطورة الفضة إلاّ من خلال كشف خلفيتها التاريخية، إذ المعروف منذ القدم، أنّ الطوارق ينبذون الذهب ويقدّسون الفضة. وذلك راجع حسب أساطير الصحراء إلى الاتفاق القديم بينهم وبين الجن. إذ حذّر الجن أهل الصحراء من امتلاك الذهب لأنهم سيؤذون كل من تعامل معه.

---

[١] المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، ص ١٤٢.

[٢] المجوس، ج٢، ص ٢٤٩-٢٥٠.

[٣] المجوس، ج٢، ص ٢٥٤.

[٤] المصدر نفسه، ج١، ص ٢٨٦.



ومناجم الذهب قديما كانت كلها في مدينة " تمبكتو" التي جعلها المرابطون فيما بعد عاصمة للصحراء. والحقيقة أنه لا يمكن لأحد أن ينكر " فضل الطوارق على شعوب المنطقة المجاورة لهم، إذ يرجع الفضل للطوارق الصنهاجيين في إدخال الإسلام إلى المنطقة، وفي تأسيس مدينة تمبكتو التاريخية التي غدت من أكبر مراكز ال"إشعاع الحضاري والديني، ومركزا فريدا من مراكز التجارة في المنطقة بأسرها، حتى غدت مقصدا لشتى الأمم، وعاشت فيها قبائل وأجناس مختلفة. فضمّت إضافة إلى الطوارق، بيوتات عربية من تافيلالت، وفاس، ومصر، اندمجوا وتصاهروا مع الطوارق، الذين صاروا نبلاء المنطقة من دون نزاع، خاصة بعدما توفّر لهم من ثراء في منطقة انفردت لفترة طويلة بثروتها الذهبية، وكانت المصدر الرئيس لذهب العالم، إلى أن اكتشفت مناجم أمريكا الجنوبية، والهند وجنوب إفريقيا. ويكفي أن دار السكة في مراكش كان يعمل فيها ١٤٠٠ فنان وطارق في سك الذهب القادم من تمبكتو في عهد المنصور السعدي (القرن العاشر الهجري) الذي كانت تمبكتو خاضعة لسلطانه" [١] .

وبعد أن يئس الباحثون عن واو المفقودة في إيجادها، قرّر السلطان " أناي " أن يؤسس واوا جديدة تضاهي تمبكتو وتفوقها حسنا وثراء، وصار يتعامل بالذهب خفية رغم علمه بخطورة ذلك. فالتبر ملعون، وكل مالك له مملوك، وكل محب له ملعون، وهذا ما أراد الكاتب تذكيرنا به، فالمجوسي ليس من عبد النار وركع للصنم. إنما من عبد الذهب، وأشرك حب الله بحب التبر. وكل من سعى وراء الذهب أصابته اللعنة الأبدية، وكانت نهايته القتل، فالعرافة " تيميط " قتلت وسرق صندوق التبر من عندها، وقتل الإمام الذي سرقه، وقتل التاجر الحاج بكاي الذي ظنّ أن التبر سيعيد زوجته وأولاده. وقتل شيخ

---

[١] الوقائع المفقودة من سيرة المجوس– الربة الحجرية ونصوص أخرى–، إبراهيم الكوني، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ١١.

الطريقة المزيف، وقتل السلطان " أورغ" مذبوحا فمه مفتوح وعيناه فارغتان تنظران إلى الفراغ. قتلوا جميعا ولم يأخذ منهم ذرة تبر معه. هذا هو قانون الصحراء. وهذا هو عرفها الذي تذكره أساطيرها القديمة. فالفضة وحدها هي العملة المقدسة، لأنها هبة من الجدة تانس لأحفادها الطوارق، اقتطعتها من جسد القمر.

وتنبع قداسة الفضة من قداسة القمر ذاته، إذ " تكشف التسمية الأوسع انتشارا للقمر: " الأب ود " عن احتمال ارتباطه بعدد من الآلهة المتشابهة. فالجذر اللغوي لهذه التسمية هو " و–د–د ". ونحن نجد هذه الصيغة لدى إله الرعود في ملحمة جلجامش " أدد" والإله الكنعاني " ي–د–د" أو " م–د–د " في أوغاريت، كما نجدها في " الودّان " في شمال إفريقيا، الذي يطلق عليه الطوارق اسم " أوداد "، أي وعل المناطق الجبلية المنعزلة. والجدير بالذكر أن العرب اتخذوا الثور رمزا للقمر، لذلك عدّ الثور من الحيوانات المقدّسة التي ترمز للآلهة. ونجد هذه الصورة مرسومة في النصوص اللحيانية والثمودية وعند غير العرب من الشعوب السامية. وقد نُصّ على اسمه في الكتابات، إذ قيل له ثور. وذكر الألوسي أن عبدة القمر اتخذوا له صنما على شكل عجل، يعبدونه ويسجدون له ويصومون له أياما معلومة في كل شهر، ثم يأتون إليه بالطعام والشراب، فإذا فرغوا من الأكل أخذوا في الرقص والغناء.. وذهب بعض الباحثين إلى احتمال كون الحية تمثل الإله القمر، وهذه أخبار لا تختلف كثيرا عمّا روي عن عبادة الليبيين القدماء للكبش أو الودّان" [١] .

فكلّ الشعوب القديمة قدسّت القمر وعبدته، ولأنّ الفضة لونها لون القمر، قدّست لدى أهل الصحراء حتى يومنا هذا. فقد كان الطوارق يدركون أن السعي وراء الذهب سيزيل صفاء أرواحهم، وسيبعدهم عن واوهم المفقودة. لأن الإنسان إذا أحب المعدن اللماع، صار عبدا لسلطانه، أسير لمعانه، مأخوذا

---

[١] الرجال الزرق– الطوارق: الأسطورة والواقع–، عمر الأنصاري، ص ٥٤–٥٥.



بأفعاله، تملّكه بدل أن يملكه، وأشرك بسلطان الله في قلبه سلطانا آخر هو الذهب.

وكلما سعى الإنسان نحو المادة كلما ابتعد عن الروح، فهو " يجد نفسه غير قادر على كبح أثرته الجارفة، وحبه للمال حبا طاغيا يقتل كل ما فيه من نضال سام شيئا فشيئا، ولا يعود عليه منه إلاّ تعب الحياة.. فيصبح مقطوع الصلات بأعماق وجوده، تلك الأعماق التي لم يُسبر غورها بعد"(١).

فاقتصاد الصحراء قائم على الكفاف، وهذه الموازنة أو المقارنة بين الرأسمال المادي والرأسمال الروحي مقارنة لا بدّ منها لمن رضع حكمة الصحراء من ثدي أمه. الطارقي يعرف أن الماء أثمن من الذهب، والجمل أغلى من الولد، والكهف أو الجبل أنجى من الواحة. ورضاؤه بشقائه في الصحراء سيوصله يوما ما إلى فردوسه الموعود.

وإذا كان أبونا آدم لم يستطع الرجوع إلى واوه السماوية وطرد منها نتيجة فتنة أمنا حواء وإغوائها له، فإنّ الذهب لن يستطيع هو أيضا أن يبني واوا أرضية يسعد فيها نسل آدم. لأن الخطيئة الأولى هي نفسها الخطيئة الثانية. الله لا يحب أن يُشرك في حبه أحد، لا حب المعرفة، ولا حب الذهب، ولا حب أي شيء سواه، و" لأنّ المسرود يشبع فينا رغبة في الخروج من المألوف، أو من إسار المنطق والزمان والمكان، ويأخذ بنا إلى النائيات، أو حيث لا يملك المرء أن يكون إلاّ بواسطة الخيال وحده" (٢) . فقد حملنا سرد الكوني من خلال خياله المتوهج إلى عوالم أسطورية عميقة ظلت صامتة لا يتقن لغتها إلاّ أهل الصحراء. عوالم لم نألفها ليس لأنها جديدة، بل لأنها ظلت رهينة الضياع والتيه لدهر من الزمن.

---

(١) ملحمة الحدود القصوى، ص ٤٦-٤٧.

(٢) ينظر: التجارب الروحية بين التأصيل الإسلامي والاغتراب الثقافي، هيام الملقي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ١٢٣.



ولا أحسبني نازحة عن مركز الحقيقة إذا ما ذهبت إلى أن الرجل قد تمكن بالفعل من تحويل الصحراء إلى رواية بكل ما تحمله من تعالقات متشابكة بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والحيوان، وبين الإنسان وما يحيط به من نباتات وجبال وكائنات الصحراء الأخرى في جو أسطوري تتحدث فيه الصحراء بلغة الصمت المقدس والحكمة الأبدية.

وإذا كانت الثقافة تعد مصدرا من مصادر هوية الإنسان كما أشار إلى ذلك إدوارد سعيد [١] فقد تمكن الكوني من تحديد هويته الصحراوية من خلال تأكيده الدائم على انتمائه للطوارق سكان الصحراء الأصليين محاولا تحقيق حلمه المشروع في استرجاع مجدهم الضائع، والتخلص من كل ما هو هامشي في الصحراء وتحويله إلى تمركز سلطوي قوي يغير جغرافية العالم الاقتصادية والسياسية، فيرجع للصحراء مجدها وقوتها كما كانت فيما مضى منذ مئات السنين.

استنتاجات عامة:

١- إنّ كل نسق ثقافي أو فكري فلسفي يرتبط في جوهره بشكل وثيق بالأسطورة، وبالتالي فإن كل تغيّر ثقافي لظاهرة معينة إلاّ وله أس أسطوري يستند عليه.

٢- إنّ وضع اللثام لدى الطارقي ليس مجرد عرف تعارف عليه أهل الصحراء، إنما له أصل أسطوري مرتبط بالخطيئة الأولى حين أكل آدم اللقمة الحرام، فغطى وجهه باللثام يستر به موضع التفاحة وفلقة الشفتين، وقد أصبح اللثام لدى الطارقي علامة سيميائية ثقافية دالة عليه.

٣- تحريم الذهب وارتداء الفضة كذلك له أصل ميثولوجي عند الطوارق يرجع إلى الاتفاق القديم بينهم وبين أسلافهم الأسطوريين الجن وأهل الخفاء، وبين الجن والجدة تانس التي أهدتهم أجزاء من جسد القمر.

---

[١] الخيال والحرية- مساهمة في نظرية الأدب-، يوسف سامي اليوسف، ص ٦٩.



٤- الصحراء هي المكان الأول الذي وطأته أقدام آدم وحواء بعد طردهما من الجنة، وبالتالي فهي مهد الإنسانية وبدء الحضارة. ولهذا فإن الكوني لا يكتب رواية الصحراء فقط لأنه أراد التميّز عن كتّاب رواية المدينة، بل لأنّ له قناعة أنّ الصحراء كانت نقطة البداية، وبما أن زمن الصحراء زمن دوري، فلابدّ إذن من العودة إليها، أي أنّ مستقبل البشرية في الصحراء وليس في الشمال، وأنّ الطوارق هم أس الحضارة.

٥- إنّ الصحراء في رؤية الكوني تجسد ذاكرة ثقافية مليئة بالأحداث والأساطير والتحولات المتعلقة ببداية البشرية فوق الأرض، وبالتالي فإنه يستحضرها في كل ما يكتب ويستذكر كل تلك الأحداث التي لا يمكن له نسيانها لأنها تمثل نسقا ثقافيا مضمرا له علاقة بسلطة ماضوية يريد استعادة مجدها.

٦- لقد تحولت الصحراء لدى الكوني من مكان سردي إلى تيمة روائية ومن ثمة إلى أسطورة لتصبح في النهاية علامة سيمائية ثقافية تميز أدب الكوني لها تماس مباشر بما يضمره في وعيه ولا وعيه من أنساق ثقافية حاولنا الكشف عن بعضها.



ثقافة العنف ودلالاتها النسقية في رواية (حائط المبكى) لعز الدين جلاوجي

تعدَّ ثقافة العنف نسقاً ثقافياً مضمراً وممتداً تغذيه مساحة واسعة من تاريخنا وأدبنا العربي وتلك الثقافة بتمثلاتها الظاهرة هي نتاج واقع مؤلم مليء بالصراعات والتحديات والحروب والقتل والمذابح لشتى الأسباب، وفي العصر الحديث كان للاستعمار الغربي الدور الأهم في إشاعة العنف باحتلاله للبلاد العربية وقيام الشعب العربي ولاسيما الجزائري بحقه في التحرر، فضلاً عن الانقلابات العسكرية الدموية التي حصلت في أكثر من بلد عربي من أجل الهيمنة على السلطة والتمسك بها مما أشاع روح العداء والعنف في سلوك الشعوب إذ لم تبنَ الدول بعد تحررها من الاستعمار على أسس مدنية مؤسساتية تشيع فيها روح المواطنة والعدالة والمساواة والتعايش السلمي.

نعني بثقافة العنف في الرواية عموماً حضور ثيمة العنف بنوعية الجسدي والنفسي فضلاًَ عن شيوع لغة تعمق تلك الثقافة وتدل عليها وتردد نسقها المضمر المتمكن من النفوس مما يجعل الإيذاء بالعنف والتعامل بقوة مع الآخر أمراً نلمسه في كثير من الجمل الثقافية الدالة على طبيعة نسق العنف بأشكاله وتمثلاته المختلفة بغض النظر عن الموقف الإيديولوجي للروائي ((حيث تحول العنف الى سلطة تمارسها المجتمعات بوسائل مختلفة تدفعها غريزة التسلط والسيطرة على الآخر))[١].

وبهذا يمكن القول أن العنف بكل تراكماته الزمنية عبر الأجيال البشرية سواء أكان سلوكاً فردياً أم نسقاً ثقافياً ذهنياً ذا بعدٍ اجتماعي يوجّه الفرد في تعاملاته الحياتية إذ قد يتحول إلى صراع خارجي أو عنف داخل الإنسان نفسه لا يدَ له فيه يغذيه اللاوعي التراكمي لنسق العنف المضمر، وثقافة

---

[١] رواية العنف، دراسة سيسونصية في الرواية العراقية ما بعد ٢٠٠٣، د. باسم صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٧، ص٥.



العنف تتلخص في أي ((خطاب أو فعل مفردٍ أم مدّمر يقوم به فرد أو جماعة ضد أفراد وجماعات أخرى))[١]، ومن الجدير بالذكر أن ثقافة العنف ليست مختصة بفرد دون أخرى إنما هي نسق ثقافي متمكن في النفوس يأتي في لا وعي الفرد ولاسيما المبدع والكاتب والروائي أو غيره.

يختلف مفهوم (ثقافة العنف) عن مفهوم مقارب هو (العنف الثقافي) لكون الثاني يعرّف على أنه ((أي جانب في الثقافة يمكن أن يستخدم لشرعنة العنف بشكله المباشر أو غير المباشر لأنّ العنف الثقافي المبني على ثقافة ما لا يعني القتل أو التعويق مثل العنف المباشر فهو يقوم على شرعنة أحد الطرفين أو كليهما))[٢]، ويرتبط بما يسمى بالقتل الرمزي أي خلق الدافع إلى العنف بإيجاد المبررات التي تقنع الآخر في شرعيته، أما ثقافة العنف فتعني مظاهر تمثلات نسق تلك الثقافة في لغة النص الأدبي أو غيره إذ تشيع مفردات دالة على العنف في ثنايا العمل الأدبي من دون وعي الكاتب لكونها تعبّر عن تمكن النسق الثقافي المضمر في لا وعي المتكلم مما أنتج ما يسمى بـ (الدلالة النسقية) التي ((ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً، لكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامناً هناك في أعماق الخطابات وصار يتقبل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلاً أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد الأدبي بالجمالي أولاً ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختباء))[٣].

---

(١) تأملات في العنف، عبد الله البياري. www> Jada ligg. Com.

(٢) دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، د. سمير الخليل، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ٢٠١٦، ص٢٤٨؛ وينظر مقتربات السرد الروائي، د. سمير الخليل، دار المحجة البيضاء، بيروت– لبنان، ٢٠١٦، ص٢٠٣،

(٣) النقد الثقافي، دراسة في الأنساق الثقافية العربية، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ٢٠٠١، ص٧٢.



إنَّ ثقافة العنف تتجسد في لغة الروائي بطريقة تداولية تستند إلى هوية المتكلم وتداعيات أفكاره ومرجعياته الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية بوصفه شخصية روائية أو قصصية أو هو راوٍ له دور في قص الأحداث فتظهر على صفحة لغته مفردات وعبارات ذات منحى عنفي ظاهر ونعني هنا ((كل معنى مباشر أو موحٍ أو علامة بصرية تحيل إلى تفسير لغوي تظهره الذات بسبب –نسق ثقافي– في استهداف الآخر موقفاً أو سلوكاً))[١]، بمعنى أن دلالة النسق تمثلها مفردات عنف مصاغة في جمل ثقافية تحيل إلى المضمر النسقي، ويتنوع مفهوم العنف سوسيولوجياً ويتعدد وفق صيغة المألوفة مثل: العنف الجسدي والعنف النفسي وهناك أنماط وصيغ حديثة للعنف ظهرت في أتون التطور الفكري الحداثي مثل: العنف اللغوي والعنف الفكري والعنف الرمزي والعنف الثقافي والعنف السياسي وهي ليست من وكدنا هنا، إنما نحن نتحدث عن (ثقافة العنف) المرتبطة بمفهوم العنف كونه علاقة صراع أولية بين القوة الكامنة والقوة الفاعلة وهذا يعني بأن العنف هو تحوّل القدرة من حالة الوجود الكموني إلى حالة الوجود بالفعل من أجل الهيمنة على الآخر [٢]، وتبقى ثقافة العنف صورة لمؤثرات النسق الثقافي المضمر في أي عمل أدبي.

لعلّ الاعتقاد بطبيعة العنف لكونه نسقاً ثقافياً فاعلاً في كتابات الروائيين وغيرهم ((ينتقل عبر الأعراف والمعتقدات المعتمدة في الثقافة ويسهم

---

[١] فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، د. سمير الخليل، دار البصائر، بيروت– لبنان، ٢٠١٥، ص٢٧٠.

[٢] ينظر: خريف المثقف في العراق، محمد غازي الأخرس، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١، ص١٩٣– ١٩٤.



إسهاماً مباشراً في قبول العنف وتمثلاته في الثقافة ومن ثم في تصديره إلى المجموعة الكونية الأكبر))[١].

ويفترض مصطلح (ثقافة العنف) وجود مظاهر لغوية تشيع في الكتابات الروائية وغيرها مثل مفردات القتل، الاغتصاب، الضرب، الركل، الاعتداء بأنواعه، مفردات الدماء، الذبح، الجريمة، الانتحار، الخنق، الجريمة المنظمة... فضلاً عن الوسائل المستخدمة في العنف، السكين، المسدس، البندقية، المدفع، أو أي وسيلة يمكن أن تستخدم في الاعتداء على الآخر، فوجود المصطلح يفترض ((وجود ثقافة للعنف تجسد اتجاهات المجتمع نحو العنف مثل تمجيد العنف في الروايات والأفلام ووسائل الأعلام بصفة عامة، واعتناق معايير اجتماعية تقوم على أفكار مثل (الغاية تبرر الوسيلة)، بحيث يصبح العنف جزءاً من طرق الحياة بالنسبة لبعض أعضاء المجتمع الذين يفضلون الأسلوب العنيف في التعامل مع الآخرين من دون الشعور بالذنب نتيجة العدوان عليهم))[٢]، فقد جرى ترحيل وإقحام مفهوم الثقافة بوصفه نخبوياً تهذيبياً إلى توجهات هامشية متدنية وهو معطى لما أشاعه (غراميشي) من عدم وجود فاصل بين (الثقافة) و (اللاثقافة) فكل إنسان في مفهومه مثقف مهما بلغ تدني وعيه أو كانت طبيعة عمله (ذهني) أو (يدوي) هو في النهاية مثقف ما دام يمتلك تصوراً معيناً للعالم، ((فمشروع غراميشي يتحدد في طموحه الطليق إلى كسر نخبوية الثقافة وإلى إنتاج معرفة جديدة تغيب فيها الفروق بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية ولقد تمت بالفعل طموحاته إلى معطيات ثقافية مألوفة وشائعة فبرزت بشكل واقعي ما سمّي بالثقافة العمالية والثقافة

---

[١] الأنماط الثقافية للعنف، باربارا ويتمر، ترجمة ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، ٣٣٢، الكويت، ٢٠٠٧، ص٣.

[٢] المشكلات الاجتماعية، د. محمد الجوهري وآخرون، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ١٩٩٥، ص٨١.



الفلاحية وثقافة الريف مقابل ثقافة المدينة))[١]. ثم توسعت المصطلحات حتى صرنا نقرأ: ثقافة السجن، ثقافة الجريمة، ثقافة الجهل، ثقافة الجنس، ثقافة الخراب، ثقافة العنف... الخ وبذلك أقحم مفهوم الثقافة النخبوي وتم ترحيله إلى حقول أخرى بعيدة كل البعد عن مضمون الثقافة المعروف ومقاصده المهذبة الراقية وصرنا نقرأ ثقافة الكراهية وثقافة الإقصاء وثقافة الغنيمة وثقافة الانحطاط وغيرها.

ترتكز نظرية (ثقافة العنف) على رؤى معاصرة في تفسير النسق الثقافي للعنف في المجتمعات العربية وتفترض وجود ثقافة للعنف تشيعها وسائل الأعلام والمسلسلات التلفزيونية والسينما والانترنت والقصص والروايات التي تبث فيها ألفاظ العنف الموظفة في عبارات تثير نزعة العنف في إطار إشاعة ((ضعف الوازع الأخلاقي وعدم تعزيز فكرة الإيثار والمحبة والتسامح والتعايش السلمي وسيطرة فكرة المصلحة الفردية على المصلحة العامة))[٢]، ويبدو أن مفردات العنف المصاغة بطريقة مباشرة أو موحية تدعو إلى ثقافة العنف على المستوى الإعلامي والأدبي مما يسهم في تعزيز النسق الثقافي الكامن في نفوس أبناء المجتمع وتأجج ما يثير الصراعات بين الأفراد والجماعات بل حتى بين بعض الدول.

لقد تمثلت ثقافة العنف بصورة جلية في رواية (حائط المبكى) للروائي الجزائري عزالدين جلاوجي لكونها رواية أقرب إلى الرومانسية في رقة المشاعر والعلاقات الإنسانية الجميلة وتسرد أحداثها بأسلوب السرد الذاتي بلسان الراوي للشخصية إذ تتحدث عن علاقة حب تربط الراوي بفتاة سمراء يهيم بها ومن ثمَّ

---

[١] خطاب الحداثة، دراسة ثقافية لمشروع الحداثة في العراق، د. كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣، ٦٣- ٦٤.

[٢] أسباب شيوع ثقافة العنف، د. امتنان الطحاوي، بحث مقدم إلى مركز الرأي للدراسات، الأردن، ٢٠١٢، ص٦.



يتزوجها وينجب منها طفلين توأم وهو شاب فنان يحترف الرسم ويعشق الجمال واللوحات العالمية وفتاته فنانة تشكيلية أيضاً ذات عواطف رومانسية تهيم بالفن والحب والتراث الفلكلوري لمدينة وهران، ومع كل المشاعر الغرامية وعلاقة الحب والفن بين الشخصيتين المحوريتين في هذه الرواية تطفو مفردات العنف في لغة النص الروائي بطريقة لافتة، ويبدو أنَّ الخزين النسقي في لا وعي الروائي ينفلت فيغطي مساحة من أسلوبه وكما يقول (بول آرون): ((إنَّ المؤلفات الأدبية تكتب في الحقيقة وتقرأ داخل فضاء اجتماعي من التمثلات الذهنية واللغوية وهي تمثلات داخل الأعمال وخارجها))[١]، فألفاظ العنف في الرواية على الرغم من رومانسيتها تحيل إلى ثقافة ذات دلالة نسقية لا يستطيع الروائي أن يتخلص منها فتأتي على لسان شخصياته الروائية، ونعزو ذلك إلى أن هناك علاقة بين النسق الثقافي للعنف وبين الأسلوب الأدبي الذي يجسده فذلك النسق المضمر وجد في الرواية مجالاً لتمثيله، ((ولعل من أبرز التوجهات الحديثة في النقد الأدبي هو المزاوجة بين معطيات علم السرد والتحليل الثقافي من أجل فهم أعمق للنص السردي فإذا كان السرد موقفاً ثقافياً فإن علمّ السرد منظور على الثقافة))[٢].

ينساب العنف بمفرداته الاستفزازية في أحداث الرواية من خلال تداعيات النسق الثقافي المضمر الحامل له فيحفر في متخيل المثقف أو الروائي صوراً ظلامية تجعله أسير عقدة نسقية يعبّر عنها بتمثلات واضحة في خطابه الروائي[٣].

---

[١] سوسيولوجيا الأدب، بول آرون وآخرون، ترجمة د. محمد علي مقلد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ٢٠١٣، ص٩٣.

[٢] رواية العنف، ص٢١.

[٣] ينظر: في جبروت الخالق وآهات المخلوق، عزالدين اللواج، مسحوب من الانترنت، www. Sayyal jamal. Com.



حاولنا رصد مفردات العنف التي شاعت في رواية (حائط المبكى) فوجدناها تتوزع على الشكل الآتي (الدماء، الدم) تكررت أكثر من خمس عشرة مرّة، (الذبح ومشتقاته) تكررت أكثر من ست عشرة مرَّة، (النحر ومشتقاته) أكثر من اثنتي عشرة مرَّة والأكثر إلفاتاً في الرواية أن الكاتب يختار مفردة (النحر) بدلاً من (الجيد) أو (الرقبة) إلاّ في بعض المرات يستخدمها معاً، و (القتل ومشتقاته) أكثر من عشر مرات، و (فصل الرأس عن الجسد) بحدود عشر مرات، و (الجريمة) خمس مرات و (السفاح) ثماني مرات و (المسدس) و(الجثة) و (الرُعَّب) و (مشنوق) و (مفخخ، منفجر) و (يركل) و (وحش) بحدود مرّتين لكل منهما.

تنهض هذه الدراسة على الوقوف في منهجيتها عند نظرية ذات صلة بالنقد الثقافي في إرهاصاته الأولى المتمثلة بـ (الجمالية الثقافية) والتي انبثقت عند (غرين بلات) عن (التاريخانية الجديدة) التي تفترض أن الأدب ملفوظ شكلي مضموني فضلاً عن التحليل الثقافي للنصوص السردية من أجل مسك النسق الثقافي المضمر للعنف المجتمعي ولاسيما العنف الجسدي الذي مثلته رواية (حائط المبكى)، ولعلّ في التاريخانية الجديدة ما يشي بالعودة الى دراسة الأدب عموماً والنصوص السردية على وجه الخصوص في اطار سياقاته التاريخية والاجتماعية والثقافية ((فلقد أعادت التاريخانية الجديدة الاعتبار إلى سياق النص، ورفضت اقتصار دراسة النص على مستواه الشكلاني.. فهي تنكر ميل شكلانية النقد الجديد لمعالجة العمل الفني بوصفه موضوعاً مكتفياً بذاته منفصلاً عن اطاره الثقافي))[١]. فالتاريخانية الجديدة تعتقد بأن النص الأدبي نتاج سياق متفاعل مع العناصر الأخرى وجمالياته تكمن في علاقاته المضمرة في إطار السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي وكما يقول د.

---

[١] العنف السياسي في السرد القصصي، د. عبد جاسم الساعدي، دار فضاءات، عمان الأردن، ٢٠١٣، ص١٧.

حفناوي بعلي أنَّ قراءة النص الأدبي ((قراءة تفسيرية في ضوء مبادئ التاريخانية الجديدة يمكن تلخيصها في مقولة مبسطة هي: إلغاء سلطة النص الأدبي ورفض استقلاليته عن القوى التاريخية والثقافية التي انتجته من جهة وعن الخطابات الأدبية وغير الأدبية التي أنتجتها أيضاً القوى التاريخية))[١]، والخلاصة أننا نريد أن نستفيد من معطيات ((علم السرد والتحليل الثقافي من أجل فهم أعمق للنص السردي فإذا كان السرد موقفاً ثقافياً فإن علم السرد منظور على الثقافة))[٢]، من أجل الوصول إلى مبتغانا في دراسة النسق الثقافي للعنف في عمل روائي محسوب على نزعة عاطفية ومشاعر رقيقة وعلاقة حب بين شاب وشابة من الوسط الفني بمنتهى الشاعرية، والرواية التي نحن بصددها لا تخرج عن فضاءات العنف بكل أشكاله ومظاهره فيصبح من مكونات السرد وبناءاته النفسية على مستوى الحوار وحركة الشخصيات والمكان والاستغراق في فهم إشكالية العنف ودوافعه))[٣]، المرتبطة بنسق مضمر يفعل فعلته في توجيه المؤلف الثقافي.

ولعلَّ من أبرز مظاهر العنف الجسدي ومفرداته القاسية تتمثل في مقولة الراوي وهو يسرد لنا رؤيته للفتاة السمراء منذ الصفحة الأولى للرواية ((حين انحدرت عيناي إلى جسدها تلامعت بين عيني مئات الصور لرقاب منحورة، هل تصلح هذه الفاتنة للحب أم للذبح))[٤]، فحينما تتداعى مثل هذه المفردات والصور إلى ذهن الراوي الشخصية فلا يعني ذلك غير نسق للعنف ضاغط يفرض نفسه ويلح على منتج النص ومن ثم الشخصية المحورية في

---

[١] مدخل إلى نظرية النقد الثقافي، أ. د. حفناوي بعلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، بيروت- لبنان، ٢٠٠٧، ص٦١.

[٢] رواية العنف، ص٢١.

[٣] المصدر نفسه ، ص٢١.

[٤] حائط المبكي، عزالدين جلاوجي، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط٢، ٢٠١٦، ص٧.



الرواية، ولو غيبنا المؤلف وتبنينا وجهة نظر (موت المؤلف) فالموقف لا يستدعي مثل تلك المفردات المعبأة بالعنف في موقف ذي بعد عاطفي جمالي لكونه ينظر إلى جيد فتاة جميلة فما الذي يدفعه إلى تلك الصور لرقاب منحورة؟!!

ولم يكتف الراوي المشارك بذلك بل تزداد نزعة العنف لديه إذ تتمثل بمفردات وعبارات لا صلة لها بصورة فتاة سمراء يعشقها، ويقول ((وبدا لي رأسها مفصولاً عن جسدها وقد امتلأ دماء.. أصرخ في أعماقي لست سفاحاً.. ما الذي يجعلني أفكر فجأة في قتل هذه السمراء المدهشة؟ وفي فصل رأسها عن جسدها كما يُفعل بجثة أي حيوان؟ لم تخلق إلا للحياة... وتردد صدى الوحش في أعماقي، أقطع رأسها أيها القذر وهي الصرخة ذاتها التي ظلت لسنوات تتردد في أعماقي كأنما اسمعها لأول مرّة))[1]، هذه الأفكار التي تراود الشخصية ما هي إلاّ ضغوط النسق العنفي في أعماقه والذي تراكم في ذهنه ولا وعيه من دون أن تكون له يد فيه والنسق الثقافي للعنف ليس وليد هذه اللحظة إنما هي تراكمات تاريخية ومجتمعية وثقافية ملأت روحه فتمثلت بمفردات في سياق عبارات ذات منحى لعنف جسدي متوحش بل هو يحاكي نفسه ((إنَّ هذه الفتاة خلقت للحياة)) ولكنّ وحش العنف في أعماقه يدعوه إلى الرغبة في قطع عنقها وظلت هذه الفكرة الوحشية مثل صرخة تراود ذهنه وتدعوه للعنف.

يضمن الروائي قصة السفاح الذي التقاه بمحض الصدفة بسبب عطل ألمَّ بسيارته مع أنَّ هذه الحكاية بصورها البشعة ليست ضرورية لتقنيات السرد الروائي بمعنى يمكن أن تأخذ شكلاً آخر أقل وحشية وعنفاً ولكن الأمر أخذ منحى آخر، ولنواجه هذه الجريمة بصفات العنف المرعب فيها على لسان الراوي بسرد ذاتي ((استلّ من باب السيارة مسدساً وضعه أمامه، فهمت الرسالة

---

[1] حائط المبكي ، ص١٥.



فسكتَّ وقد ازدادت دقات قلبي.. حين لحقتُ به كان كل شيء قد انتهى، كانت الفتاة جثة هامدة أمامي، وكان رأسها شبه مفصول عن جسدها... ما زال الدم يتدفق ساخناً يعانق سيول الأمطار، هزتني الدهشة لزمت مكاني كتمثال صخري بارد، أيَّ وحش قذر يفعل هذا؟))[1].

لم ينظر (ميشيل فوكو) إلى الجسد بوصفه شيئاً يمكن اختزاله بل نظر إليه بوصفه ((ذلك الحيز الذي تنزل عليه قوى القمع والتنشئة الاجتماعية والضبط والعقاب))[2]، فممارسة السفاح للقتل جزء من تكوينه السيكولوجي المدمر غير أن ما يلفت هي تلك الأفكار التي تنتاب الراوي الشخصية وهو فنان تشكيلي وديع يرغب هو أيضاً في فصل رأس الحسناء السمراء عن جسدها وهو يحبها ومع ذلك يرغب في ذبحها وإن كان على مستوى التفكير الذهني، وما نلاحظه أن الراوي حينما يواجه جريمة القتل بأم عينيه يصاب بالرعب والهلع النفسي وتهزه دهشة الواقعة بل يتهم السفاح بالقذارة لفعله الدنيء في القتل لكن ما يلفت النظر أنَّ الفاظ العنف تتكرر كثيراً في سياقات عباراته حتى في وصف لوحة مثلاً، فالنسق الثقافي للعنف قائم وضاغط على الروائي ومن ثم الراوي الذي هو قناع الكاتب أو هو صورة منه في بعض الأحيان وهو دور يقوم به الراوي بتحريك من الكاتب على أقل تقدير، فألفاظ القتل والتعذيب والتمثيل بالجسد تمثلات لنسق العنف المتراكم في المضمر.

تتضمن الرواية أساليب للعنف أخرى متمثلة بالضرب والإذلال والركل فضلاً عن استخدام مفردة (الرعب) مصاحبة لتلك الحالة ((فجأة دفع حذاءه الملطخ طيناً في صدري مقهقهاً، دفعني لأهوي إلى عمق الوادي وانطلق مبتعداً... لم أكن خائفاً من رصاص القاتل الذي يمكن أن يعود أيضاً

---

[1] الرواية، ص١٣.

[2] المصدر نفسه ، ص١٧.



لتصفيتي... بقدر ما كان الرأس المنحور يطاردني يلعنني))[1]، ويبدو أن الراوي بإحساسه المرهف ومشاعره الإنسانية بدأ يحس بتأنيب الضمير بسبب الموقف السلبي الذي دعاه إلى الصمت وهو يرى جريمة أمام عينيه ترتكب بحق امرأة جميلة بريئة وليس لديه الآن سوى الندم والشعور بالخيبة وهو يتخيل أنَّ الرأس المنحور يطارده في خلوته واطمئنانه بل يلعنه لأنه لم يفعل شيئاً سوى أن يهرب إلى الفراش، ((ثم تسللت داخل الأغطية لا لأنام ولكن لأقطع مسالك وعرة من الرعب الشديد))[2].

لم يصحُ (الراوي/ الشخصية) من هول الجريمة أو حادثة القتل التي تمت أمامه ببرود أعصاب مرتكبها، وظل –الراوي– يعيش في رعب متواصل ولكن بقيت مفردات العنف قائمة في أقواله وتعابيره ولاسيما حواره الداخلي (المونولوج) وهو يشعر بالهلع بل الصراخ وحيداً، ((اشتدّ صراخي وأنا أغسل يديَّ من الدم للمرة الألف دون جدوى، لم يكن أمامي هذه المرة إلاّ رأس السمراء ملقىً على الطاولة والدم يتفجر من أوردة الرقبة.. لم يبرح مشهد القتيلة خيالي، كم هو سهل أن تقتل أن تذبح ((يكفي أن تمتلك جرعة أكبر من الوحشية))[3]، فالجريمة بقيت تقلق نومه وتضغط عليه حتى في أحلامه فيفز مرعوباً من منظر الدماء والقتل وفصل الرأس عن الجسد، وكل ذلك يصب في ثقافة العنف وفي الدلالة النسقية له.

يعكس السرد الذاتي للراوي الشخصية صور القتل العنيف وقطع رأس الضحية بعد ذبحها مع أنه فنان يخلق الجمال ويرسمه بل تمثلت لغة العنف في وصف لوحاته التي رسمها فهو يراها ((كمشنوق يتدلى مصفراً من حبل

---

(1) الرواية، ص ١١.

(2) المصدر نفسه ، ص١٢.

(3) الرواية ، ص١٣.



العقد... فيما برزت أذنابها كألسنة أفاعٍ سامَّة))[1]، والغريب أن عدوى العنف بدأت تجتاحه على الرغم من اعتراضه ووساوسه على ما رأى لكن المضمر النسقي يتمثل في جمل ثقافية ذات دلالة نسقية كقوله ((حين ثبت بصري على جيدها تبادرت إلى ذهني الرغبة الجامحة في الذبح، ورأيت أوداجها تعجَّ دماً فوّاراً قانياً))[2]، وما يلفت النظر هنا هو الموقف العاطفي إذ يتحدث عن لوحة رسمها لحبيبته تفوح منها ألوان الحياة مع إضافة عقد أحمر (لاحظ احمر) على جيدها مع أنها لم تلبس عقداً في الواقع لكن نزعة العنف في أعماقه جعلته يلبسها عقداً بلون الدم مع رغبته الجامحة في الذبح وتدفق الدم القاني.

تختلط الرؤى على الشخصية المحورية التي تروي الحدث في هذه الرواية فيضيع بين الواقع والخيال ففي الوقت الذي يرغب برحلة مع حبيبته السمراء إلى البحر تحاصره فجأة نزعة العنف ووساوسها فإذا به وهو في لذة اللقاء مع الحبيبة على شاطئ البحر يقول: ((يتلون الماء حمرة، خيطٍ خيطان ثم تهدر أمواج الدم أراها مفصولة الرأس أحدّق في سمرائي جيداً إنها الفتاة المقتولة، يداهمنا قرش شرس يأخذ جزءاً منها اسحب من فكيه ما تبقى ابتعد صارخاً.. اللعنة ما هذه الخيالات المجنونة))[3]، فالوساوس والخيالات ظلت تطارده في أجمل لحظات حياته وهو يحاول جاهداً أن يبعدها عن مخيلته كونها وساوس حمقاء وهو يريد أن يعيش للحياة لا للموت في حبه للسمراء.

الغريب في هذه الرواية أننا لم نجد للراوي الشخصية اسماً ولا لحبيبته إنما نعثر على اسم صديق والده وشيء من ذكر لاسم والدته ولكننا نجد تغييباً لاسم الشخصية المحورية ولحبيبته التي يسميها (سمرائي) وأرى في ذلك شيئاً من جعل الشخصية هي الإنسان في كل زمان ومكان يعني (آدم) الرجل

---

[1] المصدر نفسه، ص١٤.

[2] نفسه ، ص١٥.

[3] الرواية ، ص١٦.



وهمومه وكذلك (حواء) فتاته السمراء بأنوثتها وما يقع عليهما واقع على كل البشر من محن ومتاعب وممارسات لا إنسانية من أبناء جلدتهما في إطار الواقع الاجتماعي والثقافي والتاريخي، ((وحين كانت تشير بأناملها لحركة الصوفية في حلقات الذكر وبحالة الوجد التي يعيشها الحلاج أثناء صلبه.. كنت أرى الحلقات منشاراً الكترونياً للذبح وليس الصليب الأحمر إلاّ نهراً من الدماء))[1]، فالعنف كما يبدو من حديث الراوي يحاصر الإنسان على مدى التاريخ منذ هابيل وقابيل وما الحلاج إلاّ صورة لامتداد ذلك العنف في تاريخنا العربي الإسلامي حتى صار نسقاً ثقافياً يمتد في اعماق الجميع، بل ينقل (الراوي/ الشخصية) صورة بشعة لوالده بغطرسته العسكرية الفارغة ((تذكرت والدي العسكري في هذه اللحظة برز أمامي بمنهجيته وغطرسته رغم احتقاري له يوماً..))[2]، فالواقع العائلي نفسه مشحون بالغطرسة والعنف والانتهاك الجسدي إذ اغتصبه الجندي الذي كلفه والده بتعليمه وعاد مرّة أخرى بعد أن رفض الطفل ذلك الجندي من دون أن يذكر السبب خوفاً من والده الذي فرض الجندي مرّة أخرى، بأن يكون مرافقاً له بفرض حالة من القبول به، ((كان والدي يعهد بي إلى جندي يعلمني ولم أتجاوز السادسة من عمري غير أنّ اللعين استغل ثقة والدي فيه واعتدى عليَّ جنسياً في حديقة البيت الذي كنا نقضي فيه عطلتنا الصيفية.. وكم كان حنقي عاصفاً حين عهد إليه ثانية ورغم كل الضرب الذي تلقيته من والدي رفضت أن أبقى مع الجندي اللعين ثانية واحدة، أفٍّ والدي تريدني أن أكون جنرالاً ثم تسلمني لمريض حقير؟!))[3]. ((ورثت البيت عن والدي الضابط المتغطرس... أبي مات مقتولاً وأدركت للتو من فعلها لن يكون إلاّ الجيش الذي ينتمي إليه هنا سر ما

---

[1] المصدر نفسه، ص٢٠.

[2] نفسه ، ص ٢٥، ٣٦، ٣٨.

[3] الرواية ، ص ١١.



يقف وراء تصفيته.. وجدنا والدي ميتاً أو مقتولاً في خلوته.. ظلت جثة والدي تطاردني أينما التفت))[١]، وبقيت تلك الصورة المؤذية المقترنة بالعنف تطارد الراوي بل يتذكر من طفولته كيف ذبح والده الديك وكيف تدفقت الدماء حتى تلطخت ملابسه ((وبمجرد أن صاح الديك ذبحه والدي، كان الديك يرقص رقصات الموت المعهودة .. وكانت دماؤه ترشني في كل جسدي))[٢]، وعلى الرغم من المبالغة في وصول الدماء إلى كل جسده فهي تعبّر عن منظر بشع ظل يعاني منه الطفل الذي لا يجد تفسيراً له سوى قسوة الإنسان ووحشتيه وبشاعته.

لم تكن حياة الراوي المشارك بمنأى عن العنف منذ طفولته فهو لا ينقطع عن تذكر الممارسات العنيفة التي كان يقوم بها والده وهو يضربه أو يركله أو يخاطبه باحتقار يقول: ((كم بكيت بحرقة حين هاجمني كالكاسر المارد وهو يمزق كرّاسي الخاص الذي كنت أرسم عليه خربشاتي الأولى، ثم وهو يركلني بقدمه الضخمة فيسقطني أرضاً، ثم حين جفاني تماماً وأنا أرفض أن انتظم في الجندية معيَّراً إياي بالجبن.. مذ ذاك بدأت تتكشف لي عيوب والدي، كان مجرد وحش غليظ الطباع، عصبي المزاج، أناني الخلق، لم يكن الناس يحترمونه ولكنهم كانوا يخافونه وما كانت أمي إلاّ مخدوعة فيه))[٣]، فالواقع الأسري أسهم كثيراً في تضخم نزعة العنف في ذهن الشخصية المحورية على ثقافتها وإنسانيتها وقدراتها الفنية لكنها لم تتخلص من النسق الكامن في أعماق الكاتب الروائي.

بقي العنف حاضراً في مجمل مفاصل الرواية متوزعاً بين العنف العائلي والعنف المجتمعي و العنف الجسدي و العنف النفسي وكل عنف

---

[١] المصدر نفسه، ص٣٨.

[٢] نفسه، ص٤٠.

[٣] الرواية ، ص ٩٤.



يخلق عنفاً بسبب الخوف من الآخر وأنَّ صناعة العنف تكمن في العنف المضاد المصاحب له وإنَّ القاتل والضحية يعيشان ثيمة الموت بقوة العنف واستلاب الآخر ولهذا جعل الروائي السفاح بلا اسم والراوي بلا اسم والضحية (الفتاة) بلا اسم، ولغياب التسميات في تلك الرواية ما يدل على أنَّ العنف ليس محصوراً بأفراد إنما هو نسق متراكم في النفوس يتجسد بالسياقات الحياتية للناس بكل فئاتهم، وذلك بانتهاك جسد الإنسان بالقتل أو بالتعذيب أو بالضرب أو بالانتهاك أو الاغتصاب وعلى رأي (فوكو) أنَّ جسد الإنسان ما هو إلاّ ((الحد النهائي للتكيف الكامل مع تداول علاقات القوة))[1]، لقد اقترن العنف بانتهاك جسد الإنسان منذ فجر التاريخ الذي يحمل صوراً للعنف تبدأ بقصة القتل الأولى، المتمثلة بقتل قابيل لأخيه هابيل ولم تتوقف مسيرة العنف حتى صارت نسقاً ثقافياً يحمل بذرة الصراعات وإقصاء الآخر وتغييبه، فالراوي على الرغم من رعبه من جريمة قتل الفتاة الحسناء نراه لا يتحاشى ذكر ما يدل على القتل وما يجتلبه من عنف تتدفق فيه الدماء وتذبح فيه حبيبته السمراء ولو في وساوس حمقاء ((لعلّة يريد لي أن أذبح سمرائي وإن لم أفعل هل سيفعل هو بدلي؟ ربما كل شيء ممكن وتخيلت سمرائي تسبح في بركة دم بالضبط كما كان يسبح فيها ديكنا ذو العرف الوردي العملاق))[2]، ولعلّ في تداخل الطفولة مع الواقع الحاضر ما ينم عن تداعيات صور العنف في نفس الراوي منذ أن ذبح أبوه الديك وهو طفل وتدفق الدم حتى غطىّ جسده ومن ثم ركل والده له وقسوته في ضربه فضلاً عن انتهاك جسده بالاغتصاب من لدن الجندي الذي كلفه الوالد بتعليم ابنه.

---

(١) النظرية الثقافية، وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تيم ادوارد، ترجمة محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٢، ص٢٣٨.

(٢) الرواية، ٤٨.



على الرغم من هموم الشخصية المحورية (الراوي/ المشارك) باقترانه بحبيبته السمراء وزواجه منها وتحكّم والدة الحبيبة بها لكنه ظلّ محكوماً بتداعيات العنف بل حتى مخيلته باتت مثقلة بذكريات العنف وهو يختار لوحات فنية عالمية يقول ((انتصبت في مخيلتي جدارية الجورنيكا المفزعة المدينة لهمجية الإنسان ضد أخيه الإنسان المنددة بالحروب وسفك الدماء))[١]، بل حتّى دموع والدته يراها من زاوية ثقافة العنف فهي ((دموع منتحرة)) يقول: ((ولاحظت حيرة لدموع اضطربت في عينيها تشتت بشرفة الرموش ثم تهاوت منتحرة))[٢]، وكأن ليس هناك من صفة للدموع سوى لفظة الانتحار الدالة على الموت العنيف وانتهاك الجسد، بل حتى حينما ولدت أمّه طفلة جميلة أختاً له نراه يفكر بطريقة فحولية عنيفة صادمة ((قدمتها لي والدتي لأقبلها لم أزد على أن دفعتها بعيداً وأنا أشير بيدي الصغيرة أني سأذبحها))[٣]، ويبدو أن النسق الثقافي للعنف متمكن من ذهنية الطفل من دون وعي لأنَّ قوله سأذبحها لا يناسب المقام ولكن تداعيّات النسق الفحولي العربي الرافض للبنت كونها مصدراً للعار والأسر والعبودية هو الذي دفعه إلى قول ذلك بكل بساطة وإلاّ ما الذي يدفعه إلى مثل ذلك الكلام العنيف في موقف عاطفي بمناسبة سعيدة هي ولادة أخته الصغيرة؟! فمن هذا المنطلق نرى أن النسق المضمر للعنف يتداعى في لا وعي الشخصية ومن ورائه لا وعي الروائي كما يتضح.

بدت عواطف الشخصية المحورية ذات تداعيات عنيفة كما لحظنا قبل قليل إذ تلاحقه مفردات العنف وهو في أوج فيضه العاطفي تجاه والدته أو والده أو أخته أو حبيبته السمراء وهو بذلك يجسد نسقاً ثقافياً مضمراً للعنف له

---

[١] المصدر نفسه، ص٦١.

[٢] نفسه، ص٦٣.

[٣] الرواية، ص٧٠.



تمثلاته الخارجية بعبارات العنف الصارمة المعبرة عن ذهنيته وتداعياته النفسية إذ ليست العواطف ((مجرد شعور داخلي إنما لديها مرجعية خارجية بالإشارة إلى وضع شخص أو أداة أو حالة ما، وتصبح العواطف في نظريات تقييم العاطفة (هادفة) بمعنى أنها موجهة نحو أهداف في العالم، بأنَّ العواطف أكثر من مجرد أحاسيس حول العالم أنها طرق للوعي بالعالم.. تحرض الإثارة المؤلمة بعض الأعمال العدائية فمعظم الحالات التي تقود الناس إلى العنف تتمثل بالإهانات أو التحديات الكلامية أو المعاملة غير العادلة... يتعلم الناس كره الناس الآخرين أو مهاجمتهم أما عبر مواجهات مباشرة وعنيفة معهم أو عبر تجارب إنابة رمزية تستحضر الكره))[١]، ومن ثم العنف فالشخصية المحورية تشعر أنها مستهدفة من السفاح الذي ارتكب الجريمة وحينما جيء بـ(الراوي/ الشخصية) للاستفسار عن التهديد الذي تعرض له بناء على أخبار أمّه للشرطة شعر في أعماقه أنه تلميذ لذلك السفاح وكأنّ السفاح أعطاه المبرر لأفكاره التي تحمل طابع العنف ((ماذا لو طلب مني أستاذي السفاح أن أزهق روح الضابط المسكين سأعلقه كجرذ في سلك ثخين وسيشاع أنه انتحر والسلام)) وتخيلته أمامي يترجاني باكياً ألاّ أفعل وهو يذرف دموعاً منافقة... ولكني كنت صارماً أنفذ التعاليم بدقة وأهيئ نفسي لذبحه من الوريد إلى الوريد...))[٢]، فالتخيلات الحمقاء لمثل هذا العنف لها أساس من الواقع لكونه يكره الضباط القائمين على التحقيق لعدم عدالتهم أو لأنه يشعر أنهم جزء من النظام السلطوي الظالم ولذا فهم لا يستحقون الرحمة في مخيلته، وبالمحصلة تبقى مفردات العنف قائمة حتى في مخيلته تعبيراً عن رغبته فيه نزولاً عن النسق الثقافي الضاغط داخلياً والحامل لذلك العنف بل إنّه يتخيل أنّ السفاح يطلب منه ذبح حبيبته السمراء بل يتخيل وضع وريقة موضوعة في باب غرفة

---

[١] الأنماط الثقافية للعنف (مترجم)، ص ٢٠– ٢١.

[٢] الرواية، ٩٠.

الفندق الذي جاءا ليستجما فيه مكتوبة بخط واضح ((أذبحها طال انتظارنا))[1]، فلم تكن تلك الورقة سوى من وساوسه المريضة بالعنف وهو يعترف أن السفاح بكل عنفه الدموي يلاحقه أينما حلّ طلباً لراحة البال ((وقفز إلى ذهني السفاح الذي لا يعدو أن يكون استعماراً مصغراً هل يمكن للفن لو دخل السجون أن يصقل النفوس المريضة ويرتقي بها عن انحرافاتها يقيناً سيفعل ذلك فمن يحب الجمال يحب الخير))[2]، تلك هي مشاعر الشخصية متناقضة متلاطمة يحركها العنف مرّة والفن والجمال أخرى لكن تبقى مفردات العنف هي الأكثر حضوراً في مفاصل الرواية.

تستحضر الرواية من خلال حاضر الشخصية نسق العنف حيث نجد الراوي المشارك يعيش حالة من التأزم منذ رؤيته للجريمة التي ارتكبت أمام عينيه بل هو قبل ذلك كان يتحدث بلغة العنف ولكن ليس بالتأزم الذي حصل بعد ذلك مما سبب له نزعة فيها كثير من العنف في جمله الملفوظة والمفردات التي تحتويها حتى ولو كان الحوار داخلياً، فكل ما في الشخصية يحيل إلى العنف ذاكراتياً وأعني علاقته بوالده وموقفه من أخته ورغبته في قتل حبيبته بل حتى لوحاته الفنية التي يرسمها كانت مثار عنف حين يتأملها إذ نلحظ أن الراوي الشخصية يستحضر الماضي لا لشيء إلاّ ليثير حنقه على والده وذبح الديك أمامه والجندي الذي اغتصبه، فالثنائية الزمنية الحاضر والماضي تعتمد على ذاكرة الشخصية وهي تحمل تداعيات العنف في مجمل المواقف حتى زيارة قبر الأب صارت تعبيراً عن خنق الشخصية على واقعه الحاضر ((لم أكن أرغب إلاّ في زيارة قبر أبي لا لشيء إلا لأصرخ فيه وألعنه.. يزعم متفاخراً أنه كان ضابطاً كبيراً وها هو الأمر يصلني اليوم بأخلاء المسكن الذي أنفقت عليه الكثير ليكون عشّا لي مع حبيبتي ظاناً أنه أجمل ما ورثت عن

---

(١) المصدر نفسه، ص٩١.

(٢) نفسه، ص٩٨.



والدي))[١]، والماضي متصل بالحاضر والألم ضاغط على ذهن الشخصية مما يثير لديه رغبة في العنف حتى لو كانت متخيلة هو في واقع الحال لم يمارس أي سلوك عدواني ذي منزع عنفي على أي إنسان في الرواية لكن نسق العنف ظل ضاغطاً عليه في كل حين، بل حتى في حديثه عن القهوة نلحظ ألفاظ العنف بادية المعالم مع أنّ الروائي كان يمكن أن يستخدم مفردات غير تلك المتعلقة بالعنف وهو في معرض تسلل رائحة القهوة التي تطهى على مهل ((فتغتال هذا التعب الذي أنشب فينا أظفاره))[٢]، فالأمر لا يستدعي مفردة (الاغتيال) ولا (نشوب) الأظفار لكن نسق العنف لا يترك للروائي اختياراً آخر.

لم يتخلص الراوي الشخصية.. من هلوسات الرعب الذي يعاني منه بعد أن رأى السفاح يقطع رأس الضحية ببرود أعصاب ويسرق حقيبة في سيارة القتيلة وركل الراوي بقدمه ليقع في وحل الوادي إذ بقيت ذاكرته تستدعي الحدث وما صاحبه وظل السفاح هو الهاجس الذي يضغط على مخيلته ليتذكر مفردات الذبح والدم والقتل ((يمكنه أن ينفذ جريمته في حقها حتى وإن يذبحها وهي على فراش المرض.. هل يمكن أن يكون هذا الأحمق من اتباع السفاح أرسل لذبحي أو ذبح سمرائي))[٣]، بقي الشك يحيط به ويكدر عليه صفاء نفسه حتى أنه لا يطمئن لمن هو واقف عند عمود الكهرباء لسبب أو لآخر وبحسب قوله: ((جحافل من الشكوك باتت تهدّد قلاع اليقين في نفسي كلما ضربت أوتاداً للاطمئنان عصفت بها ريح الوساوس.. لفت انتباهي شاب في الثلاثين يقف متكئاً على عمود كهربائي بنفس الوقفة التي رأيته عليها بالأمس أيضاً.. ذكرني ارتفاع شفته العليا قليلاً بتكشيرة الكلاب بل بمصاصي

---

[١] الرواية، ص١٠٥.

[٢] المصدر نفسه ، ص١٠٨.

[٣] الرواية، ص١٢١– ١٢٢.



الدماء من البشر، وأرتج وأنا أتذكر السفاح، الويل لي لن يكون هذا إلاّ من أتباعه وما وجوده هاهنا إلاّ للتربص بي وذبحي كما تذبح الشاة، أنا في عرف عصابتهم خائن مرتد ولعلّهم أصدروا فيَّ حكماً بالذبح))[1]، فالراوي الشخصية يعيش حالة من الوسوسة الحمقاء كما يسميها تجعله يفكر بالقتل والذبح والدماء والعنف إذ تحولت طبيعته الطيبة الفنانة العاشقة للجمال إلى طبيعة تستعذب العنف وتخاف منه في الآن نفسه وصارت طبيعته شريرة في هواجسها فقط.

لقد أعاد الراوي صور العنف المصاحبة للجريمة التي عاش أحداثها وتداعياتها مرّات عدّة ولكن بهواجس مختلفة فمرة يتخيل أن العنف سيطال حتى أمّه وأخرى نفسه وثالثة حبيبته بل ينعكس أحياناً فيتخيل نفسه هو السفاح وفي كل ذلك تظهر ألفاظ العنف بصورها البشعة في كل مرّة نراها موظفة في صياغات تعبيره بطريقة تثير الاشمئزاز، وفي ظني أن الروائي بلا وعيه أعاد نسق العنف المختزن في أقصى الذات وجعل الراوي الشخصية امتداداً لذلك النسق وتداعياته ودلالاته العنيفة مع أن الرواية ذات بعدٍ رومانسي جمالي شاعري ترسم علاقة الحب بين فنان تشكيلي وفتاة سمراء هي الأخرى فنانة تشكيلية ترسم لوحات جميلة، ((مع افتراض وجود تاريخية لغوية داخلية على النقيض من الدافع العنيف أو الرغبة في اللاوعي يصبح العنف جزءاً من التاريخ الفعال لبيئة الخطاب الرمزي الاجتماعية التي تؤثر في فهم الذات والسياق اللذين يجد المتشاركون أنفسهم فيها كجزء من موروث محفوظ من التاريخ وهو هنا موروث الأنساق الثقافية للعنف))[2]، ولقد لعبت المخيلة التي يحملها الراوي دوراً في سخرية الأقدار وعبثيتها حين طالت القيم الإنسانية والاجتماعية بسبب العنف الذي حير الشخصية في غربة ومنفى داخلي وهو

---

[1] المصدر نفسه، ١٣٥- ١٣٦.

[2] الأنماط الثقافية: ٩٧.



بين معارفه ومجتمعه بل حتى حبيبته، وسيبقى لنسق العنف ثقافة تعصف بنا حتى نمحو من ذاكرتنا التعصب والتطرف ونؤمن بالتعددية الثقافية وتقبل وجهة نظر الآخر ويؤمن الآخر بتقبل أفكارنا من دون أن يؤمن بها حقاً.



التجليات الثقافية في رواية (أعوام الذئب)

جدلية الهامش والمتن

تمتاز رواية ((أعوام الذئب)) للقاص حميد المختار بكونها من الروايات ذات الخطاب الهامشي أو توظيف الهوامش في الرواية إذ أنه ((من عناصر النص الموازي ومن أهم ملحقاته الداخلية ومن المداخل الأساسية للإمساك بدلالات النص السطحية والعميقة فضلاً عن كونه من العتبات المهمة للولوج إلى العمل الإبداعي قصد تطويقه والإحاطة به بناء وموضوعاً ورؤية))[١]. ويعد الهامش حسب جيرار جنيت، حالة نصية طباعية إحالية مرجعية ترتبط بكلمة أو عبارة أو فقرة أو مقطع بطريقة محددة أو غير محددة.

لقد أحاط حميد المختار روايته بسور فاصل بين نصين: نص أساسي ونص ملحق.

فالأول: يشكل المركز والبؤرة والنواة.

والآخر: يمثل نصاً محيطاً يأخذ وجوده الحقيقي بوجود الأول والعلاقة بينهما جدلية إشعاعية تتمثل في الإيضاح والتفسير وهو ما لجأ إليه الروائي في روايته المذكورة.

لقد انزاح المؤلف عن كتابة سردية كلاسيكية خالية من المعطى الذهني الثقافي واستبدالها بكتابة موضوعية وتخييلية مليئة بالإحالات المرجعية والمصطلحات التقنية الحبلى بالمعرفة الخلفية والخطاطات التناصية والمستنسخات النصية والمقتبسات المسيجة بالمراجع المولدة للنص الإبداعي حتى أصبحت الرواية الجديدة تجمع بين بعدين متقاطعين: جمالي وثقافي.

---

[١] هوامش الخطاب الروائي العربي، جريدة التجديد العربي، (من النت).



ولابد أن تكون لهذا الهامش مكانته في الرواية أولاً لأنه مرتبط وموصول بمتن القصة وثانياً لأنه جزء من جسد النص وينقسم الهامش إلى عدة مستويات تشكل في مجملها إثراء للنص (الهامش والمتن معاً):

- هوامش مفاتيح أو معالم كالتي تتعلق بجغرافية المكان (أبراج التجارة).
- هوامش قصصية.
- هوامش أسطورية.
- هوامش تاريخية.
- هوامش دينية.

كشفت رواية (أعوام الذئب) عن ثلاثة أنساق معرفية ظاهرة هي:

١. الناسوت.
٢. الملكوت.
٣. الجبروت.

فكان نسق إدانة الظاهر إدانة الخفاء كاشفاً عن شكلية المجتمع الذي يدين المظاهر فقط مع أن الممارسات التي تحدث في الخفاء أعظم خطراً. ولكن لكونها نابعة من مراكز قوى متحكمة في لقمة العيش يغض الطرف عنها.

وقد كشفت الرواية عن المصدورين والنظرة الدونية إليهم فكان نسق رفض الآخر والتفرقة الطبقية هو الجلي المسيطر، أما النسق الثالث وهو نسق قهر الشخصية واستلابها بقيمه الخاطئة وتقاليده الظالمة تحمل المرأة وزر الخطيئة على الرغم من كونها الضحية.

وظف حميد المختار الرمز في روايته ليكشف لنا عبره عن إحالات دلالية ذات أبعاد سياسية واجتماعية وثقافية وإنسانية تكشف عن الواقع الحياتي المأزوم فاعله الحقيقي ظروف اجتماعية قاهرة تكون هي الأساس في تشكل أزمات الإنسان.



لقد اغترف (حميد المختار) في روايته من التراث الرسمي والشعبي والديني والأسطوري ((لاستنهاض المتن من خلال إحداث مقاربة للسرد القديم لغة وبناءً))[١]، ساعده هذا التنوع في محاولة البحث عن عوالم روائية خاصة ترتبط بالثقافة العراقية وما صاحبها من أحداث سياسية واجتماعية حيث أسهم ذلك في إعادة تشكيلها واستثمارها لغوياً وتقنياً بشكل ينسجم مع حركة التطور الروائي العالمي إذ حقق عبر المنجز الروائي خصوصيته بعيداً عن سياق الرواية العراقية والعربية. حيث شكلت هذه الخصوصية تياراً للبحث في طرق السرد والحكي وبناء الأحداث عبر عوالم شديدة الخصوصية تضيف وتتفاعل مع المنتج الإنساني والروائي والبحث في العوالم الروائية ذات الالتصاق القوي بالثقافة الإيديولوجية واللغة والأحداث شديدة الخصوصية يكشف لنا عن وجهة نظر الكاتب وتمثلاته للحدث داخل نص كأثر ثقافي واجتماعي وأدبي معين قادر على إحداث تأثير على المتلقي[٢].

إن البحث في رواية (أعوام الذئب) يكشف لنا ما هي منظومة القيم الثقافية التي تبناها حميد المختار في روايته التي بناها على قسمين هامش ومتن خارقاً بذلك مألوف الكتابة السردية والتي تظهر لنا عبر التعبير الذاتي للمؤلف كمنتج وخالق للنص وحامل لنسق ثقافي مضمر داخل النص، ورواية (أعوام الذئب) رواية متفردة فنياً لما تنطوي عليه من أحداث سياسية واجتماعية مهمة موظفة بتقنيات سردية لافتة وغير نمطية.

تمتاز رواية أعوام الذئب (المتن) بكونها لا تقوم على حدث يتنامى ويتطور وفق عقده وحبكة فنية جمالية معينة فهي عبارة عن صورة سردية صنعها المؤلف وفق لعبة الانتقاء الخاصة، فالأحداث تقدم لنا حياة الشخصية

---

[١] التجليات الثقافية والإيديولوجية للحدث في الرواية العراقية/ قراءة في رواية طشاري لأنعام كجه جي. بحث من النت.

[٢] المصدر نفسه.



أو الذات الراوية للحدث في مصحة المصدورين من دون منطق التنامي أو التصاعد الدرامي فالبطل أن صح التعبير يستدعي من ذاكرته وخياله أحداثاً لها خصوصية على شكل لوحات سردية صغيرة مرتبطة بوجود السارد الواحد أو الراوي بضمير الأنا أحياناً أو المخاطب أو الغائب أحياناً أخرى.

استطاع حميد المختار إيهام المتلقي بأن ما يقدمه هو سيرة ذاتية باتخاذ الشكل السير ذاتي وسيلة للوصول بالحدث إلى غاية معينة توهم القارئ وقد ساعده ذلك استخدام ضمير الأنا مرة والغائب مرة أخرى.

تحاول هذه الدراسة إلقاء الضوء على الأنساق الثقافية في رواية أعوام الذئب وتجلياته التي عبر من خلالها المؤلف عن وجهة نظره فيما يخص القضايا السياسية والإنسانية كقضية المنفى والاغتراب والموت عبر:

١- النسق السياسي والاجتماعي:

أضاء حميد المختار الكثير من القضايا السياسية أبرزها قضية برجي التجارة اللذين كانا السبب في ما نحن عليه من دمار وقتل وتشريد إذ يقول:

((أنت الأكذوبة العنيفة والمثقوبة يا أمريكا وأنت ترتعين من سلة النهر الخائف، أنت المسمار في رؤوس العالم ، أراك أنت بين عولمة الأرض وعصف الأرصفة المستبدة لقد بوغتت أشجار الروح بنجمتك المتقدة يا لها من نجمة داود تلك التي رسمها اليهود بقطرات دمنا كشرارة ضد التاريخ، دماؤنا وهي تسيل كشمعة الوقت بدموعها المخملية)) (ص١٣٥).

يوجه الراوي حديثه إلى رئيس النظام. قائلاً ((سيدي رئيس الحكومة أما أن تحارب وأما أن تلاشي لأن السيد باراك كان يشعر بمسدس الجيش الإسرائيلي موجها إلى مؤخرته أثناء المفاوضات ، لذلك فما أظنك إلا أن تصرح كما صرح من قبل بيلاطس النبطي أمام الحشد من الجماهير الغاضبة وهو يغسل يديه:

أنا بريء من دم المسيح



لذلك لابد من أن يطول وقوفك أمام المرأة العجوز لاكتشاف الحقيقة))(ص١٣٨)

يتناول المؤلف في الهامش قضية السجن طارحاً عدة تساؤلات ((لا ادري ثمة إحساس غريب ينقلني إلى سجون متفرقة في أكثر من مكان من العالم واسأل نفسي، هل أنا سجين غوانتا نامو، سجين الكاتزار أم سجين أبو زعبل أم القناطر أم أبو غريب أم سجن رقم واحد، كلها وجوه لعملة واحدة في الوجه والقفا أحياناً أتلمس ذهني الحليقة واستغرب كيف أنهم أجبروني على حلاقتها فاعرف أنني في أبو غريب حين أضع المناشف على رأسي بديلاً للعمة القديمة أجدها على وجهي فاطمئن وأمسد عليها فاعرف أنني هنا في غوانتا نامو لكن في ساعات الليل الطويلة وأنا على السرير المعلق في السماء لم أجدها بل اشعر بها وكأنها طائر خفي يختبئ بين طيات الظلام، أسمع لها هيساً مختلطاً مع وقع أقدام الحذاء الثقيل للسجان الأمريكي، وفي الصباح أراها ثانية من خلال المرآة الصدئة الطويلة تزين ملامح وجهي الشاحب السوداء كما لو كانت مدهونة بزيت حار لها بريق تحت وهج الشمس، ما يثير غضب أولئك الجنود الذين يعتلون الأسلاك الشائكة وهم في أبراجهم العالية)) (ص١٤٢) ثم يتحدث عن ثيمة الحرب في الهامش أيضاً إذ يقول:

كلما أرى أبنية مهدمة في كابول أو مزار شريف أو باميان أو غيرها من المدن الأفغانية اضحك بعنف من هول الصدمة وأنا أتذكر أطفالاً احترقوا بنار الصواريخ الذكية بلا رحمة أو حسرة أو بلا كلمات أسف، من أية منظمة إنسانوية أو مسؤول رسمي للبلدان المتحضرة.

أما حكاية اتزان كفتي المعادلة فتذكرني بصديقي الراحل سيد علي لأنها هي الأخرى تثير الحنق والغضب والبصاق على أنظمة العالم السعيد كان سيد علي رساماً فطرياً يرسم النساء الجميلات والأطفال والزهور ويحتفي بالطبيعة بلا حذلقات حتى لا يجعل من لوحاته غامضة وغريبة فهو واضح جداً في حياته وموته لكن الذي حدث أنه كان يهرب بين حين وآخر من



الخدمة العسكرية ليعمل في تصليح الراديترات مع أخوته في العمارة وهناك ألقي القبض عليه بتهمة الخيانة العظمى لأنه هرب من الخدمة العسكرية في أثناء الحرب المقدسة فحكم عليه بالإعدام رمياً بالرصاص، ثم سلموا جثته إلى أهله بسرية بالغة وبالخفاء التام دفن في مقبرة وادي السلام..، ذات ليلة أتت جرافات كثيرة لتجرف قبره وقبور أخرى بجواره حين احتمى بها بعض الثوار المتمردين على النظام ففقد صديقي الفنان الراحل قبره الذي يأويه بعد أن فقد حياته حين رأيت والده بعد ذلك قال لي أنه أوصى بأن تكون مكتبته الخاصة من نصيبك...)) (ص١٤٤).

يشير الراوي إلى موضوعة الحرب والهروب من الخدمة العسكرية وإلى مسألة الانتفاضة الشعبانية في النجف وبقية المحافظات والتي أدت إلى جرف القبور لقد مارس دوره الإنساني في استدراج أحداث التاريخ المعاصر سائحاً في متاهات محضة وصعبة للوضع العراقي.

النسق الديني:

شغل الخطاب الديني مساحات واسعة في الرواية العربية لكونه عاكساً ومشخصاً للمنظومة الفكرية التي ينتجها أفراد المجتمع وبذلك اهتم الروائي بالخطاب الديني للتعبير عن موضوعاته واستعان به في تحليل ومناقشة وتفسير الكثير من القضايا .

قسم القاص الرواية إلى ثلاثة أقسام رئيسة:

الناسوت والجبروت، والملكوت.

وهذا التقسيم مواز لرحلة بطل الرواية في الزمان فالقسم الأول يعبر عن الروح والجسد، والأخر يعبر عما وراء الطبيعة، وهو رؤية خالق الكون وهو وعبور النعمة إلى المنعم والخلق إلى الخالق، والنظام إلى المنظم وهو رؤية أن لهذا الكون إلهاً عظيماً بيده ملكوت كل شيء.



وقد ورد في القران الكريم ﴿وَكَذَٰلِكَ نُرِي إِبْرَٰهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَٰوَٰتِ وَالْأَرْضِ﴾ وقد قيل أن ((عالم الغيب هو عالم الباطن ، وهو عالم الجبروت، وأن عالم الظاهر هو عالم الشهادة وعالم الملك والملكوت والظاهر هو الباطن وما بطن في عالم الغيب هو الذي يظهر في عالم الشهادة))[1]، وقيل أيضا: ((عالم الجبروت هو الحضرة القدسية أي العظمة الأزلية القديمة اللطيفة الخفية))[2]

وكل قسم من هذه الأقسام يتألف من فصول ولقد حاول المؤلف أن يقدم روايته في روح صوفية عرفانية شفيفة تحاكي اختيارات المثقف الكاتب وهو يعيش حصارين خارجي وداخلي ويمارس دوره كانسان ومثقف من الخارج حين يصر على فعل الكتابة والحوار مستدرجاً أحداث التاريخ المعاصر وسائحاً في متاهات ممضة وصعبة للوضع العراقي في طريقين متوازيين الأول هو الفعل الشعري المفتوح على الحدث في المتن والآخر هو الطريق السردي الذي تركز فيه الحدث المركزي الذي انطلق من الهامش ليكون الهامش في هذه الرواية هو المتن السردي الحقيقي الذي قام بتقديم الأحداث طبقاً لوعي البطل وهو يعيش محنة في تلك العزلة .

ففي القسم الأول الناسوت يقدم لنا قصة معلقة بجزئيات الرؤية ووجودها حيث البطل هنا يمهد ويسعى لتأسيس منطلقه الذي يخصه وحده ويريد تأثيث عالمه الخارجي قبل التوغل فيما سيجيء في العالم الداخلي الذي يعيشه .

أما في الجزء الثاني من القسم الأول (مفكرة الخرافة) حدد (الراوي) جوهر الرواية في تلك الشخصية (جوانا) التي اعتبرها مصدر الوحي والإلهام له وروح الحياة وآلهته التي ترعاه. ((لكن الذي يلهمني بشيء من القوة والتحمل

---

(١) كتاب ، شرح الحكم، ابن عجيبة: ١/ ٤٣.

(٢) المرجع نفسه، ص٤٣.



وهو زيارات جوانا المرأة الآتية من أقصى شمال الأرض تلك المرأة التي قادتني إلى مناطق الحلم وأبقتني في حدود الصحو واليقظة أنها الوحيدة في عالمي الميت المليء بالأشباح والأرواح الهائمة)) (ص٢٦).

وفي حديثه عن عالم الخرافة نجده يأتي بفكرة ، إذ يقول: ((توقعت أن تقولي هذا ، ولكنها هذه المرة مستندة إلى أساس قرآني فقد ورد في بعض الآيات: أن الله لما قرر أن يخلق الإنسان ويجعله خليفته على الأرض قالت الملائكة أن هذا الإنسان سيقتل ويسفك الدماء على الأرض ونحن نحمد لك ونسبح ولكن الله خلق آدم ثم أنزله على الأرض كعقوبة له ولذريته بعد أن أكل من تلك الشجرة وهنا بدأ الإنسان بالتقاتل وسفك الدماء والفساد، ثم قالت الملائكة أن الإنسان عمل ما كان متوقعاً منه أن يعمل ، فقال الله مخاطباً ملائكته اختاروا اثنين منكم ليهبطا إلى الأرض عساهما يردعان لهذا الإنسان بحكمتهما، حينذاك اختارت الملائكة اثنين من خلصائها ثم هبطا إلى الأرض وهناك استطاع الإنسان بعد طول جولات أن يتغلب على هذين الملكين وبدل أن ينقذا البشرية المشرفة على الهلاك والمسرفة في القتل والتدمير والفساد انساقاً هما أيضاً وراحاً ضحية امرأة جميلة أغوتهما فشربا صخرتيها وواقعاها ثم اضطر إلى القتل بسببها ليس هنا فقط وإنما استطاعت هذه المرأة أن تسلبهما السر الذي يمكنها من خلال الصعود ثانية إلى السماء، وحين امتلكت السَّر غادرت الأرض في قلب الفضاء المظلم ، أما المكان فقد خيرهما الله بين عذاب الدنيا أو عذاب الجحيم فاختار عذاب الدنيا ومن ذلك الوقت صارا معلقين ببئر في الأرض يأتيها الناس ليتعلموا منها السحر أنها قصة الملكين في بابل هاروت وماروت)) (ص٣٢).

ففي هذه القصة نجده يتحدث عن غواية المرأة وعن الروح والجسد وتحول المرأة إلى نجمة والملكين المحبوسين في البئر واختيارهما العذاب الدنيوي، ثم يربط هذه القصة بقصة آدم وحواء وربط المرأة بالشيطان معتمداً على الاعتقاد الذي يقول أن حواء هي التي ساعدت إبليس على إغواء آدم



فهي التي كانت ترغب في أكل التفاحة وقد أقنعت آدم بذلك مما يؤكد على تكوينه الذات الشيطانية للمرأة بكونها أمثولة يمكن اعتمادها في جميع الأحوال، ثم نجده يتطرف إلى قصة السيدة مريم العذراء:

((أليست هناك استثناءات كثيرة ؟

ليست كثيرة بحيث أنها نادراً ما تذكر سواء في الحكايات الشعبية أم في الميثولوجيا وحتى مفكرة العقائد والأديان .

- لا أنت مخطئة في ذلك فقد نسيت مريم العذراء
- وهل أنت متأكد من عذرية مريم ؟
- كل التأكد بناء على نصوص إنجيلية وقرآنية
- وهناك من يفسر بأن رئيس الكهنة هو الذي أقنع مريم باستيلاء عيسى المسيح بعد أن واقعها لذلك فليس هو من روح الله ولا هو حكمة منه .

هذه تفسيرات إلحادية الغرض منها هدم الأديان وإبادتها بتهشيم أسسها الميتافيزيقية، وقد أكملوا ذلك حين ذكروا بأن محمد بن عبد الله هو في الأصل رجل نصراني منحرف ومنشق عن ديانته المسيحية حيث قام بتأليف القرآن بناء على نصوص توراتية وإنجيلية وعليه فحين نتفحص النتاج الفكري والأدبي للغرب خصوصاً جحيم دانتي نجد دانتي يضع محمداً وابن عمه علي في الدرك الأسفل من جحيمه كونهما انحرفا عن دينهما الأصلي وهو المسيحية واستئثارهما بحكم الجزيرة العربية والهيمنة على مقاليد الحكم في مكة بعد هدم أوثانها.

- إذا كان الأمر كذلك فلماذا هدّما الأوثان ؟
- هذا شيء مؤكد لأنه لابد من الهدم إذا أردت البناء ...)) (ص٣٤).

فالزمان الماضي المستعاد من لدن الذات الساردة يستحوذ بحضوره المهيمن على الحكي حيث يشكل منطقه الذي يصدر عنه، ومساره الذي يقوم عليه، ومداه الذي ينغلق عليه، باعتبار أن هذه الذات الساردة نقلتنا إلى



الماضي بشكل فني بارع ليس على غرار التذكر العادي بل على طريقة الخيال الفني .

وفي الفصل الأخير من روايته وقسمها الثالث الملكوت نجده يتناول قضية الإمام الحسين بن علي في المتن والهامش، إذ يقول : من جزيرة الجن والشبق خرجت إلى سفح الملكوت في عروج وسفر طويل من ظاهر القول إلى باطن الكلمة للكواكب وقشور الثمار والسحاب المار على الأرض كسريان القوى الكامنة وجمع الشتات بالغيث، هناك في تلك البروق الروحانية وقعت أمام أبواب النور وصرخت بملء صوتي حتى طارت عصافير البروق من على شجر الحور الفضي... يا من كلمت القتيل فوق الغمام، أهوال الخطيئة انتشرت ولا تغاير بعد الآن في صور، ثم يستمر بالحديث عن عالم الملكوت والروح والملائكة ، وماء التونة وفي السماء وقصة البروج وثمار طوبى وامتداد الصراطات الكبرى بأشجار النار، ونجده يتناص مع الدعاء الندية: ((أين المدخر لإزالة الجور والستور من على وجه الأرض ذلك الذي رضع من نور الشمس ضياءها وأبواه الشمس والقمر وبنور وجهه الذي ملأ المشارق والمغارب المنساح على الوجوه بلا انكدار دنواً واقتراباً إلى النفس الكلية، فيبدو كل مستور متطوراً وتبدو المواليد كالشطآن والأرحام كالأغصان...)) (ص٢٠٢) .

وفي المتن نجده يقول (فيا غفلتي عما يراد بي) هل تمنحني وقتاً للقاء سيدي. فيأخذ في الهامش أسباب ذلك اللقاء:

((خرجت من أسوار المدن المزدانة بالآباد السعيدة والأساطير الحية كما لو كنت خارجاً من جلدي الدبق الذي يقطر بضوء أسلافي وصحبتي في أزماني الأولى أنت هذه المرة مقاداً بصوت ينطلق من داخلي إلى رحاب بعيدة تلك الرحاب التي صارت تنأى وتنأى وحتى أيقنت بأن لا لقاء يجمع بيني وبين أحبتي...)) (ص٢٠٣).



كما يقدم لنا الراوي مشهد يوم الدينونة والحديث عن المصادر الروحانية والأخبار القديمة والميزان والنعيم مقراً بأنه مهما فعلت فلن تتجاوز ما هو مرسوم لك (ص١٧٨) ، ومرحلة نفخ الصور (ص١٧٩)، كما عرض قصة يوسف (ص١٧٩) ، وقصة يونس والحوت (ص١٦٧).

النسق الحضاري المرأة / الجسد :

تعطينا الرواية نظرة واضحة حول صورة البطلة (جوانا) وما تعرضت له من اضطهاد إذ شكلت الرابط السردي في العمل الروائي مانحةً إياه بعداً تحليلياً ساهم في بناء النص الروائي والسؤال الذي يطرح نفسه ، ما هي الصورة التي أعطاها حميد المختار لهذه المرأة وما علاقة ذلك بالموضوع الرئيس للرواية؟.

لقد هيمنت ثيمة الجسد على أغلب الكتابات الأدبية شعراً ونثراً ولاسيّما الجسد المضطهد فصورة جوانا تقوم حول المأساة ((... احتلت قوات الأمن البيت الواسع وصار مرتعاً لهم، كانوا يعرضون البنات إلى كثير من الإذلال في تحقيق واستجواب مليء بالشذوذ والغرابة والإيحاءات الجنسية، كانوا يمارسون الاستمناء أمام البنات بعد أن يحاصروهن في غرف مقفلة وحين أطلق سراحهن تعرضت جوانا إلى الاختطاف والاغتصاب وهي حتى هذه اللحظة لا تعرف من الذي اغتصبها، هل هو واحد من رجال الأمن أم هو شخص آخر، أنها شكوك خاصة لم تبح بها إلى أحد أبداً)) (ص٣٤-٣٥).

ثم نجده يعرض للموضوع في مكان آخر إذ يقول : ((أحاول أن أتذكر الحوار الذي جرى بالأمس بيني وبين جوانا، كنا ندور حول منطقة واحدة هي تاريخ الملاحقات والاستجوابات والاغتصاب وما حدث لها في بدايات شبابها، البيت المحاط بحديقة كبيرة وصمت مطبق، كانت نائمة على سريرها في الطابق العلوي ويقام بالقرب منها أخوها المراهق وابن عمها القريب وبجانبهم غرفة نوم أبيها وأمها، وعادة ما يأتي الأب في ساعة متأخرة من الليل بعد أن ينهي أعماله فهو كثير المسؤوليات نظراً لعمله الدبلوماسي حين يأتي يجد الأم



نائمة مطلقة شخيرها العالي، أنهما يسيران في علاقة مربكة مليئة بالكثير من المطبات وسوء فهم متبادل لدرجة أنهما يقاطعان بعضهما مدداً طويلة، حلمت جوانا في تلك الليلة أنها عارية تماماً أحست فجأة بيد تسلل تحت الأغطية كومض النار المهتاجة، كانت اليد تزيل الأغطية بهدوء شديد ثم تسحب لتخلع الألبسة الداخلية لجسد آخر بارك على ركبتيه بالقرب منها، تعود اليد ثانية تتلمس أجزاءها الحساسة، بدأت الفتاة تشعر بنوع من اللذة الخفية، التي لا تراها إلا في أحلامها السرية، أحست بخدر يدب في أوصالها أرادت أن تفتح عينيها لكنها خافت أن تفقد تلك اللذة المسالمة التي تلبست جسدها بالكامل كقفاز، فجأة أحست بشيء دافئ يتوغل فيها، اختنقت وحاولت فتح عينيها ثمة أغطية تتكوم على رأسها لم تستطع التنفس حاولت أن تحرك يديها كغريق يهبط إلى قاع بحر عميق ليس ثمة شيء يمكن أن ينقذها صار جسدها يشترك بسرعة مع التحرك المستمر للجسد الغريب الآخر الذي أطبق عليها، اختفت الأيدي واللوامس فحولها صارا كتلة واحدة متحركة على سرير الأحلام الربقة، تذكرت أنها تتحرك بآلية في مهد الطفولة القديم حينما تشعر بالجوع وتبدأ في البكاء فتدفع أمها المهد الذي يتحرك بها حتى تغفو ثانية، ها هي تعود إلى إغفاءتها الأخرى، لقد أحست بالارتواء في مهد الطفولة وثدي أمها المليء بالحليب، عادت إلى جحرها من جديد، في الصباح اكتشفت ثمة قطرات في الدم الجاف بين فخذيها فأصيبت بصدمة أفقدتها قوتها وانهارت مريضة طيلة أكثر من أسبوعين وهي لا تعرف من قام بفعل الاغتصاب هل هو ابن عمها أم أخوها أم أنه شخص آخر لم يكن في الغرفة وقتها)) (ص٣٩-٤٠).

ثم يتساءل المؤلف من الذي قام بفعل الاغتصاب، مبرراً لذلك بأن جوانا أرادت أن تعطي بعداً طفولياً للاغتصاب الأول الذي وقع في بيت الطفولة، وكذلك حديثه عن الغواية في قصة المرأة والملكين هاروت وماروت



كما مر بنا في البعد الديني، والحديث عن عذرية السيدة مريم ، وكذلك غواية حواء لآدم بأكل التفاحة .

فالمبدع يحاول أن يكشف لنا الأنا التي تعاني كبتاً جنسياً لظهورها في صورة تنم عن الشهوانية المبالغ فيها ، أو الجسد الممتهن كما في رواية أو قصة الهامش التي أوردها .

((في إغماضة ثانية رأيتني بينهم أيضاً)) كنت بالقرب من أحد العبيد الذي كسر طوقه الحديدي أخيراً، كان يستقبل زوجته التي فارقته طويلاً، أعطته سلال المآكل والمشارب فأكل وشبع، كانت تنظر إليه بعينين داميتين وكأنها تقول له: أن وراءك مهمات جسيمة أيها العبد المسكين، حين شبع التفت أيها قائلاً – ألم تأكلي؟ فأجابته بأنها أكلت قبل قليل، حينئذٍ سكت قليلاً وهو يتأمل عينيها، فجأة أخرجت المرأة سكيناً مطوية ثم سلمتها له وهي تتلفت وتقول: احتفظ بها لأنك ستحتاج إليها، سألها لماذا؟ قالت: لابد من ذلك والآن اسمعني جيداً هل سألت نفسك من أين آتي بكل هذه المآكل والمشارب فضلاً عن المصروف الذي أنقدك إيّاه كل زيارة؟! سكت العبد كما لو كان بهيمة لا تفقه تماماً من أين يأتون لها بالأعلاف قالت أنت تعلم جيداً أن أهلي نبذوني حين تزوجت منك، وأن أهلك تركونا حالما وقعت في ورطتك هذه، فلم يساعدنا أحد، ولم يطعم أطفالك أحد، ألم تسأل نفسك هذه الأسئلة سكت كحجارة ملقاة على قارعة الطريق: قالت: إذن فعليك أن تتلقى النبأ الذي أخفيته عنك طيلة المدة المنصرمة من زواجنا: سكت منتظراً ما يجود به لسانها الذي يلقي بالمفاجأة تلو الأخرى لكنه نطق أخيراً يستعجلها: ها... وماذا بعد ما الذي تريدين أن تقوليه اسرعي؟، قالت بعد سكوت طويل، كان لابد من فعلها، كان لابد من ... سكتت ثانية لكنه صرخ بوجهها كوحش :

لابد ماذا أجيبي ؟ أجابته صارخة هي الأخرى حتى أنها أثارت انتباه العبيد المنتشرين في الزاوية كان لابد أن أبيع جسدي لأعيلك، أنا مومس أيها الحقير،... أنا مومس، أعمل طيلة ساعات الليل في استقبال الزبائن لأجل أن



آتيك بما تحب وتشتهي، لأجل أطفالك الجائعين، ثم انهارت باكية وهي تنشج بحرقة، أما هو فقد ظل ساكناً كتمثال مأفون، بعد أن هدأت اقتربت منه وهي تقول لذلك أعطيتك السكين: تذكر فجأة أن السكين لا زالت في قبضة يده المعروقة التفت فوجد جمعاً من العبيد يحيطونهما وهم يراقبون المشهد بفضول، صرخ فانفضوا في أثناء ذلك هجم عليها شاهراً السكين فطعنها طعنات عميقة متتالية في صدرها الذي انبعثت منه نوافير الدم بقوة ظل يلطخ يديه بالدم ويصرخ: شرفي أيها العبيد، هذا شرفي، في النهاية ألقوا بالمرأة القتيلة إلى الأسود أما هو فوضعوه في أحد محاجر مستشفى الأمراض العقلية منتظراً أن تلتهمه الأسود في نهاية المحاكمة)) (ص٩٢-٩٣).

ففي هذا النص يعرض المؤلف لقضيتين الأولى هي بيع الأجساد في سبيل العيش والثانية هي غسل العار الذي لابد منه، وهو مما يفرضه النسق الثقافي الذكوري الذي عليه أن يغسل عار المرأة المنحرفة حتى لو كان هو سبب انحرافه، لأنها الحلقة الأضعف في المنظور الاجتماعي الفحولي.





ملحق





"الرواية العراقية موضوعا للنقد الثقافي"

قراءة في كتاب الناقد العراقي د. سمير الخليل، مقتربات السرد الروائي.

بقلم: طارق بوحالة

أستاذ النقد الثقافي، المركز الجامعي لميلة/ الجزائر.

"مقتربات السرد الروائي، دراسات في تقنيات سردية" هي محاولة نقدية أخرى قدمها الناقد والأكاديمي العراقي الدكتور "سمير الخليل" الصادرة عام ٢٠١٦ عن دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر والتوزيع العراقية، سعيّا منه إلى عرض مقاربات إجرائية لنصوص روائية عربيّة من وجهتين، الأولى وفق تقنيّات سرديّة، والثانية من منظور الدراسات الثقافية.

يقول الناقد في مقدمة الكتاب واضعا القارئ في سياق عمله النقدي: "حاولنا في هذا الكتاب رصد كثير من التقنيات السردية المتطورة التي تجسدت في الرواية العربية، بل منها ما تجاوز إلى (ما وراء السرد) لتحقق قفزة نوعية في مجال تلك التقنيات. وأضفنا تقنيات أخرى ذات منحى (ثيمي) ثقافي لتكتمل الصورة وتأخذ إطارها المناسب."

ولعل اللافت في هذه الدراسة تسليطها الضوء على نماذج روائية عراقية خاصة تلك المتون غير المعروفة بشكل كبير لدى القارئ العربي لأسباب مختلفة، الأمر الذي سمح له بأن يطلع على السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي الذي يحيل بدوره على أبرز التحولات التي مست البنية الاجتماعية العراقية خاصة بعد ٢٠٠٣.

فـ"الرواية قبل أن تكون أدبا هي شكل من أشكال الثقافة، فقبل أن تختص الرواية بخاصيتها الأدبية تكون قبل ذلك شكلا من أشكال الثقافة، وإذ نقول أن الرواية ثقافة فهذا يعني أنها جزء من كل، وإنها تشبه غيرها من الإنتاجات الثقافية من حيث خضوعها للمتغيرات المكانية والاجتماعية والسياسية"(ص ٢١٨)



ومنه يقارب الدكتور سمير الخليل نصوصا روائية عراقية من منظور النقد الثقافي، حيث يمارس حفرا في موضوعات ثقافية راهنية منسحبة على عناصر عديدة منها: الهوية والعنف الثقافي وثقافة التواصل بين الأنا والأخر، حيث حاول الكشف عن أهم المواطن التي تحيل على التمثيلات النسقيّة المخبوءة خلف البناء الجمالي لهذه النصوص.

يقارب هذا الكتاب في قسمه الثاني الذي يحمل عنوان: الدراسات الثقافية، جملة من التمثيلات المختلفة، حيث يقف أولا عند العلاقات الحضارية بين الشرق والغرب من خلال نص موسم الهجرة إلى الشمال للروائي السوداني الطيب صالح.

وكذا التمثيلات المتعلقة بالهوية الضائعة والمحاولات المتكررة لاستردادها داخل روايتين للعراقي شوقي كريم، الأولى تحمل عنوان "شروكية" والثانية "خوشية"، إذ "يرصد الروائي في "الشروكية" فكرة هجرة الفلاحين من محافظات الجنوب إلى العاصمة بحثا عن سبل العيش عندما بدأت البلاد بالتحول إلى القطاع الصناعي، بينما ينشغل في "الخوشية" بتحقيق فكرة الفضيلة بواسطة القادمين من الجنوب؛ كي تعود الحياة إلى نقاء الأصل والبراءة، وهو ما تمثله قيم الريف من منظور البطل، أي أن الروايتين تشكلان حلقة متكاملة من تصارع القيم الريفية مع قيم المدينة لتشويهها، وهي محاولة لتحقيق مفهوم للفضيلة في إطار اليوتوبيا" (ص ١٨٦)

ويبحث الدكتور سمير الخليل في العنصر الثالث عن مواطن تضمر تمثيلات العنف الثقافي في الرواية العراقية مستحضرا في ذلك روايتي: "خضر قد والعصر الزيتوني" للروائي العراقي نصيف فلك، و"طشاري" لإنعام كجه جي.

حيث "تحكي رواية خضر قد معاناة الشعب العراقي وأساه وصبره في مرحلة من أصعب المراحل التاريخية التي عاشها العراق حيث يستعرض



الكاتب الحياة العراقية في ظل العنف الذي صحب الحرب العراقية الإيرانية "(ص ٢٠٧)

"أما العنف الثقافي في رواية "طشاري" فلم يكن أقل وحشية من رواية خضر قد وكما شمل عنوان العصر الزيتوني عنفه الثقافي، شمل أيضا عنوان طشاري (تطشروا مثل طلقة البندقية التي تتوزع في كل الاتجاهات، إنها عنوان الموت والفرقة." (ص٢١٢)

وجاء المبحث الرابع معنونا بالرواية الثقافية والمتخيل السردي، والذي خصصه الناقد للبحث عن مجموعة من العلاقات الموجودة بين السرد والثقافة مطبقا وجهته القرائية على رواية "عمكا" للروائي العراقي سعدي المالح التي يعدها ... من أقرب الروايات العراقية ما بعد الحداثية إلى مفهوم الرواية الثقافية...(ص٢٢٠)

وينهي الباحث تحليله الثقافي ببحثه عن مواطن تحيل على ثقافة التواصل بين الأنا والآخر في الرواية العراقية عبر استحضار نموذج لنص العراقي علي بدر الموسوم بـ: "بابا سارتر"، ورواية "طشاري" لإنعام كجه جي.

تبقى محاولة الدكتور سمير الخليل من المحاولات النقدية الجادة التي ساءلت المتن الروائي العراقي من منظور الدراسات الثقافية كاشفة بذلك عن التمثيلات الثقافية المختلفة والمرتبطة ببنية المجتمع العراقي خاصة بعد ٢٠٠٣، إثر التغيرات الجذرية التي لحقته مخلفة أنساقاً ثقافية انتشرت داخل المجتمع مما أفرز بنية ثقافية جديدة، هذه الأنساق التي تسربت إلى النصوص الأدبية عبر تشكيل خطابي خاص.



جهود د. سمير الخليل في النقد الثقافي

د.طانية حطاب

جامعة عبد الحميد بن باديس بمستغانم/الجزائر

يعدّ الناقد العراقي د. سمير الخليل من أبرز النقاد في الوطن العربي من ذوي الأقلام الجادة والجريئة في طرح المواضيع الشائكة والجديدة في النقد العربي المعاصر. وهو إضافة إلى تخصصه في النقد الحديث والمعاصر والذي ألف فيه الكثير من المؤلفات أهمها: مقاربات نقدية لنصوص حداثية، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، وتقويل النص ، ومقتربات السرد الروائي ، و التوليف في الشعر العربي المعاصر، محاولات التجديد في شعر أحمد الصافي النجفي وغيرها كثير، فإنه قد خصّ النقد الثقافي بمؤلفات بالغة الأهمية نذكر منها: النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب ٢٠١٣، فضاءات النقد الثقافي ٢٠١٤، ودليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي– إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة– ٢٠١٦. وسأحاول في هذه الورقة قراءة الكتابين الأخيرين استجلاء لجهود هذا الناقد المتميّز.

أولا: كتاب فضاءات النقد الثقافي:

هو كتاب صادر عن دار تموز للطباعة والنشر بدمشق عام ٢٠١٤، يقع في ٣٠٠ صفحة من الحجم المتوسط طرح فيه د. سمير الخليل مجموعة من الإشكالات التي تخص النقد الثقافي بدأها بالحديث عن مفهوم النقد الثقافي، وإبراز أهم الفروقات التي تميّز النقد الثقافي عن الدراسات الثقافية، ثم الحديث عن إسهامات النقاد العرب في النقد الثقافي ليكون التركيز على جهود عبد الله الغذامي وريادته من خلال طرح مجمل ما تناوله في مؤلفاته ومناقشته بموضوعية شديدة، إضافة إلى خوضه في مواضيع أخرى تندرج ضمن إطار النقد الثقافي كالنقد النسوي، والعنف اللغوي في الثقافة العراقية وغير ذلك.



ولهذا يحق لنا منذ البداية الادّعاء دون كثير حرج أنّ الناقد سمير الخليل من خلال كتابه هذا قد تمكّن من التأسيس للنقد الثقافي بطريقة مشابهة لطريقة الغذامي، ولكنه قد طعّم كتابه بإضافات متميّزة سنحاول الكشف عنها من خلال ما سيلي.

أ- في مفهوم النقد الثقافي:

" النقد الثقافي ليس بمنهج نمطي له حدود معينة إنما هو نشاط إنساني معرفي يتناول مختلف المنجزات الفكرية والمعرفية والخطابات الحاملة لأنساق تاريخية أو تداولية اجتماعية بل حتى الخطابات المهملة كالإعلانات والمسجات المرتبطة بالهاتف النقال والنكات التي يعبّر عنها بصيغ لغوية أو الخطابات المرئية/ المسموعة (الخطابات الصورية) وباختزال واضح كل الخطابات التي يعبّر عنها من خلال الثقافة ونعثر فيها على (تهريبات نسقية) ليست في وعي الكاتب أو المنتج للخطاب لأنها تطرح نفسها عن طريق ما نسميه (بالمؤلف الثقافي) الذي يكمن في الخلفيات النسقية للكاتب التاريخي الحاضر فيزيائيا (بلحمه ودمه)، فلا مهمش فيه- أعني النقد الثقافي- وما يهمه هو الكشف عن أنساق مضمرة أخفتها جماليات الأداء أو ما يسميه عبد الله الغذامي بـ (الحيل النسقية) وما هو ظاهر يحيل إلى غير الظاهر المخالف أو المضاد أو الحامل للعيوب النسقية في كل خطاب. ومع أن في حضور الخطاب مفاتيح لتهريبات نسقية تفتح الآفاق عن أنساق ما ورائية كامنة فيه"[١] .

فالنقد الثقافي ليس منهجا محددا يشبه مناهج النقد المعروفة، بل هو نشاط إنساني يهتم بتحليل مختلف الخطابات التي تعبر عن الممارسات الثقافية في جوانبها الاجتماعية والتاريخية والدينية.

---

[١] فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، د. سمير الخليل، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٤، ص ١٣-١٤.



وفي معرض حديثه عن النقد الثقافي في مقابل النقد الأدبي، يشير الناقد د. سمير الخليل إلى تلك الثورة التي أثيرت ضد عبد الله الغذامي حين قال إن النقد الأدبي قد احترق ومات ولم يعد صالحا لتحليل النصوص الأدبية لأنه استنفذ كل أدواته الإجرائية، ليردّ عليه عبد النبي اصطيف ردّا قويا مدافعا عن النقد الأدبي مشيرا إلى كل ما أنجزه عبر تاريخه الطويل. يقول:" إنّ جلّ الاعتراض المقدّم من عبد النبي اصطيف تمحور حول محاولة الغذامي التجاوز على التراث النقدي والبلاغي العربي وهي – في حقيقة الأمر– لم يقل بها الرجل ولم تكن كذلك، بل إننا نلاحظ أن عبد النبي اصطيف قد بالغ في دفاعه عن النقد الأدبي فلم يترك شاردة أو واردة تدلل على عظمة هذا النقد لم يقلها، وأستطيع أن أقول إن اصطيف قد تموضع في خندقه من غير أن يجنح إلى الرد العلمي المستند إلى التحليل فضلا عن فقدانه حجة الرفض إلى المفسّر الفلسفي والحضاري وكأنّ الكرة تعاد حين بدأ نقدنا الأدبي من غير رؤية فلسفية كما هو لدى الغرب، ولا نجد كذلك سمة النظرية عند الاحتجاج الرافض مع أنّ الغذامي قدّم ما يكاد يشبه النظرية بإجراءاتها ومقارباتها"[١].

وقد أوضح د. سمير الخليل الفرق بين النقد الأدبي والنقد الثقافي بأن حصر فضاء النقد الأول بالنص الأدبي وإجلاء جمالياته، بينما يبحث النقد الثاني في كل الخطابات دون استثناء كالإعلانات والصور والرسائل الهاتفية وما يكتب وراء الزجاج الخلفي للسيارات والنكات بل وحتى النصوص الأدبية التي يعتبرها ظاهرة ثقافية كغيرها من الظواهر. فالنقد الثقافي لا يهمه الكشف عن الجمالية في الخطاب بل الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة فيه. يقول:" فالنقد الثقافي نشاط أو فعالية تُعنى بالأنساق الثقافية التي تعكس مجموعة من السياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية والأخلاقية والإنسانية والقيم الحضارية بل حتى الأنساق الثقافية الدينية والسياسية، أمّا النص الأدبي

---

[١] فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، ص ١١–١٢.

فيتعامل معه ليس بوصفه نصا جماليا بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر ما هو مضاد للمعلن في النص الأدبي، ويقصي الجانب الجمالي ووظيفته الشعرية لأنه يؤدي إلى (العمى الثقافي) الذي لا يجعلنا نرى أو نكتشف (الحيل الثقافية) التي يتوسم بها لتمرير أنساقه المضمرة، والنقد الأدبي هو الذي يعنى بالجمالي والشعري في الأداء النصي" [١] .

ويبدو من خلال هذا الفصل الذي وضعه الناقد أن الفرق ظاهر بين النقد الأدبي والنقد الثقافي ولا مجال للخلط بينهما. وممّا هو ناصع الدلالة هنا أنّ الرجل قد حاول تبسيط الأمر على القارئ إذ جعل النقد الأدبي بكل مناهجه وإجراءاته مركزا على شعرية النص الأدبي وجمالياته الظاهرة، بينما جعل فضاءات النقد الثقافي أوسع حين تركها مفتوحة على كل الخطابات المكتوبة والمسموعة والمصورة مركزا على ما تضمره من عيوب نسقية وأنساق ثقافية مستترة هي في تضاد مع ما تقوله هذه الخطابات.

ولم يتوقف الرجل على هذا فحسب، بل راح يبسط أكثر الفرق بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، فكثير من النقاد والباحثين لا يعي الفرق بين الحقلين ويعتبرهما شيئا واحدا. ولكن الواضح أنّ الدراسات الثقافية هي الأسبق في الظهور والأكثر اتساعا من حيث دائرة الاهتمام، " لقد بدأ الاهتمام بالدراسات الثقافية أولا ثم بالنقد الثقافي مزامنا للتغيرات التي نقرنها بما بعد الحداثة، ولم يكن الاهتمام محض (موضة) فله أسبابه وبواعثه وانشغالاته. وكان للدراسات الثقافية الفضل الأكبر في كسر (مركزية النص) والتحوّل إلى الخطاب. ولم تنظر إليه بوصفه نصا وإلى دوافع إنتاجه الاجتماعية والفنية. لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما ينكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام تستخدم لاستكشاف أنماط معينة. فالنص ليس هو الغاية

---

[١] فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، ص ٩-١٠.



القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية الأنظمة في فعلها الثقافي في أي تموضع كان بما في ذلك تموضعها النصوصي" [1] .

انطلاقا من هذا يمكن القول إن الدراسات الثقافية قد سبقت النقد الثقافي في الظهور، وعنها انبثق. والواضح كما يشير إلى ذلك سمير الخليل أن كلاهما يهز الخطاب المؤسساتي المعشعش والثابت من الأعماق ويخلخل كيانه من الداخل ليكشف عن عيوبه الثقافية.

تبحث الدراسات الثقافية عن ثقافة الخطاب وعن رؤية الكاتب الأيديولوجية والفلسفية تجاه موضوع معين، بينما يبحث النقد الثقافي عن نسق ثقافي مضمر مضاد للظاهر. فالنقد الثقافي يخص الثقافة النخبوية والثقافة الشعبية، يخوض في العادي والمبتذل والوضيع واليومي والسوقي. هو يبحث عن مستهلك ثقافي وهذا أهم فرق بين النقد الثقافي والدراسات الثقافية حسب ما وضحه د. سمير الخليل.

ثم يخوض الناقد في مسألة الجهود العربية في النقد الثقافي (النظرية والمنهج) مركزا على جهود عبد الله الغذامي في كتابه النقد الثقافي – دراسة في الأنساق الثقافية العربية– وكتبه الأخرى كثقافة الوهم، المرأة واللغة وغيرها.

بداية، يعترف سمير الخليل بريادة عبد الله الغذامي في هذا المجال محاولا الوقوف عند أهم ما أشار إليه الغذامي شرحا وتحليلا. وهنا سنقف عند بعض المسائل الجوهرية لدى الغذامي والتي أشار إليها سمير الخليل مؤيدا أو مخالفا مع ما ذهب إليه الغذامي.

أ– الدلالة النسقية:

يشير د. سمير الخليل إلى وجود نوعين من الدلالة: صريحة هي العملية التواصلية، وضمنية هي أدبية جمالية. " بينما يقترح الغذامي نوعا ثالثا

---

[1] فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، ص ١٥-١٦.



من أنواع الدلالة هو (الدلالة النسقية) ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكوّن عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، ولكنه وبسبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامنا هناك في أعماق الخطابات، وصار ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولا، ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء" [١] .

ثم يوضح سمير الخليل أنّ الكشف عن هذه الدلالة النسقية يحتاج إلى ذهن متوقد ورؤية عميقة للخطاب. ثم إنه يفضّل استعمال مصطلح النسق المضمر بكل آليات اختفائه على مصطلح الدلالة النسقية بل يعتبرهما واحدا.

ب- الجملة الثقافية النوعية:

يقول الناقد د. سمير الخليل اعتماداً على ما قاله الغذامي:" إذا كانت الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية فلا بدّ لنا من تصور خاص يسمح للدلالة النسقية بأن تتولّد، وهو ما أطلق عليه الغذامي (الجملة الثقافية) وأقترح تسميتها بـ (التهريب النسقي) وهو مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي تفرز صيغه التعبيرية المختلفة وبهذا تكون (الجملة الثقافية) متولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة" [٢] .

كما عرض لباقي المصطلحات التي وضعها الغذامي من مثل التورية الثقافية والمؤلف المزدوج والمجاز الكلي، حيث اعتبر التورية والمجاز أدوات إجرائية لاكتشاف النسق، أما المؤلف المزدوج فلم يحبب التسمية واقترح مصطلح المؤلف الثقافي المسؤول عن تمرير النسق المضمر.

---

[١] فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، ص ٣٦.

[٢] فضاءات النقد الثقافي، ص ٣٦-٣٧.



وفي كتابه دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي يشرح الناقد سبب اقتراحه مصطلح (التهريب النسقي) بدلاً عن (الجملة الثقافية) قائلا:" ولا بدّ من التنويه هنا إلى أني اقترحت في كتابي (فضاءات النقد الثقافي) تسمية أخرى للجملة الثقافية آمل أن تشيع مصطلحا لدى المهتمين بالنقد الثقافي هي: (التهريب النسقي) في مقابل (الجملة الثقافية) لأن الجملة قد تعني حدودا لمفردات لغوية أو تركيب نحوي، في حين (التهريب) قد يكون بمفرده أو جملة أو فحوى مستخلصة من مجموع الخطاب المقروء أو المسموع أو البصري لأنه يمثل حركة للدال في حركته مع المداليل الخارقة للزمن والمختفية في الخطاب وهو ما يشتمل عليه النقد الثقافي" [١] .

لقد حاول د. سمير الخليل بسط مشروع الغذامي في النقد الثقافي بسطا مفصلا محترزا الدقة والموضوعية في ذلك. نوّه بداية بريادة الغذامي وجرأته في ولوج عوالم النقد الثقافي والتأسيس له في الوطن العربي. يقول: " ولا شكّ أن مشروعه من الجدّة والسبق ما يجعله جديرا بالاهتمام والتلقي الهادئ، وتسجّل له الريادة والجرأة في هذا المشروع بحكم بيئة الرجل وهي بيئة أقل ما يقال عنها بأنها منغلقة ونخبوية واحتكامها إلى الماضي وتعلقها بمفاهيم أورثتها لها مرجعياتها النخبوية شأنها شأن عديد من البيئات العربية، فمن رحم تلك البيئة خرج الرجل بأفكار حداثوية حضارية تسعى إلى النهوض بالواقع العربي الذي تسيطر عليه موروثاته وأعرافه والأنساق المضمرة في ثقافته.."[٢]

ولكن محاولة الغذامي هذه لم ترق لبعض النقاد ممّا أثار ضدّه زوبعة نقدية استهدفت مشروعه على الصعيدين النظري والتطبيقي. ويشير سمير

---

[١] دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي- إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة-، د. سمير الخليل، مراجعة وتعليق سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠١٦، ص ١٤٤.

[٢] فضاءات النقد الثقافي، ص ٤٦-٤٧.



الخليل إلى " أنّ أكثر المآخذ عليه (الغذامي) يتركز في استعماله للمنظومة المصطلحية التي حاول طرحها بديلاً عن النقد الأدبي، إذ قال بضرورة تجديد عناصر الرسالة عند (ياكوبسن) وأضاف إليها العنصر النسقي وطرح مصطلحات ذكرناها سابقا وهي: المجاز الكلي، التورية الثقافية، الدلالة النوعية، الجملة الثقافية، المؤلف المزدوج، ولو استثنينا (المؤلف المزدوج) أو (الثقافي) لوجدنا تلك العناصر متداخلة متماهية مع بعضها وجميعها يحيل إلى (النسق المضمر)، فلم يوظف في إجراءاته سوى الجملة الثقافية واقترحت تسميتها ب (التهريب النسقي) وما يتصل بها من نسق ثقافي عدّ السابع بعد عناصر الرسالة عند ياكوبسن الستة كما نوهنا. كما أنه توسع في اشتغاله على الخطاب الشعري الأمر الذي جعل د.محسن جاسم الموسوي يقول: " إنّ الثقافة العربية فيها أنماط أخرى غير الشعر لأن كل مرحلة تطرح جنسا أدبيا أو ثقافيا. ونرى أن العناصر التي أثبتها في مشروعه من الممكن عدّها أدوات إجرائية للكشف عن النسق المضمر وليس عناصر سائبة أو آليات للنقد الثقافي. وعليه نرى بقاء الجملة الثقافية التي اقترحنا تسمية لها، والمؤلف المزدوج الذي أسميناه (المؤلف الثقافي) (النسقي) لأنه خالق النسق. أما المجاز الكلي والتورية فهي حيل لإخفاء النسق المضمر. فالنقد الثقافي في مشروعه فيه قضية وحيدة ومهمة وهي النسق المضمر الكامن وراء الظاهر في الخطاب." [١] .

ويكشف لنا الناقد سمير الخليل مواطن القوة في مشروع عبد الله الغذامي في النقد الثقافي والتي يمكن تلخيصها في النقاط الآتية [٢] :

١- محاكمة الغذامي للنصوص الأدبية (الرسمية) التي استقرت في الوجدان العربي بوصفها خطابات عليا تتحكم بذائقتنا وتوجيه أفكارنا.

---

(١) فضاءات النقد الثقافي ، ص ٤٧-٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٠.



٢- اقترابه من المحرمات ولا سيما في تشريحه لكتب الجنس لدى العرب خصوصا ما كتبه النفزاوي وابن القيم ومحاولة إنصاف المرأة التي أصبحت كائنا منهكا في تلك الكتب. وكذا في الخطاب الشعري والحكائي العربي.

٣- دفاعه المستميت عن المرأة ككيان له وجوده وقيمته.

٤- حراكه الثقافي تزامنيا (سايكرونياً) وتعاقبيا (دياكرونيا) كنقده لأبي تمام ثم العودة لأدونيس القريب من الغذامي زمنيا ومن أبي تمام نزعة حداثوية.

٥- شمولية مشروعه وتنوع خطابات النقد الثقافي لديه ما بين السياسة والاجتماع والدين والأدب والإعلام.

٦- كشفه للعيوب النسقية التي يحملها الشعر العربي وكسر صورته النمطية في العقل العربي.

٧- جرأته في فضح ما يعتري الثقافة العربية من أنساق مضمرة وهتك أسرارها بما لم يفكر فيه أحد من قبل.

وأحسب أن الرجل كان عادلا وموضوعيا إلى درجة يحسد عليها حين عرض مشروع الغذامي بكل تفصيلاته وناقشها وناقش ما تعرض له هذا المشروع من انتقادات رادّا عليها بالقبول أو الرفض متوسلا الحجج العلمية المقنعة. ولم يكتف الناقد بعرض مواطن القوة في مشروع الغذامي فحسب، بل نلفيه هو الآخر يعرض بعض مواطن الوهن التي ميّزت هذا المشروع تنظيرا وإجراء بسبب الريادة، نلخصها فيما يلي [١] :

١- تصويره للحداثة وكأنها حداثة شعرية فقط وكأنه يستسلم لمقولة العرب في الشعر، أي أنه يخضع في بعض الأحيان لنسق يظن أنه يحاربه لأنه عيب نسقي.

---

[١] فضاءات النقد الثقافي، ص ٦١-٦٢-٦٣.



٢- قصر كثيرا من إجراءاته على المتن الشعري مع إصراره بأن النقد الثقافي يتسامى على النص الأدبي ويبحث عن الخطاب الأدبي والعام، وحصر نفسه في زاوية ظنها من عيوب النسق بقوله بأن الشخصية العربية متشعرنة انطلاقا من المتون الشعرية في الأعم. وهذا أمر يجب إخضاعه للواقع لأن المتن النثري العربي كان حافلا بالكثير من المضمرات النسقية والظاهرة كالمتن الديني والمتن الجنسي.

٣- تجاهل الغذامي للوسط الذي نشأ فيه فهو يسلط نقده للقضايا المعاصرة خارج حدود بلده ولا يخرج عن ذلك إلاّ لماما.

٤- لم يطلعنا الغذامي على مصادر مشروعه كما فعل محسن جاسم الموسوي، فالغذامي ينقل عن (ليتش) دائما وفي أحيان كثيرة يختلط الأمر علينا فلا نفرق بين كلامه وكلام ليتش.

٥- بعض الخطابات والنصوص التي يحاورها الغذامي يبالغ في استبطانها وبعضها يعاملها بعمومية ويدّعي أنه يستنبطها.

٦- إذا كان الغذامي قد عرّب النقد الثقافي فهو من جهة أخرى قد بالغ في تركيزه على نصوص وأغفل أخرى كالنصوص الدينية التي نالت مساحة واسعة في نقود الغربيين مع عدم نسياننا لتعرضه لبعض تلك النصوص في كتابه (الفقيه الفضائي)، فهو كما نظن لم يكن أمينا لمنهجه في كشف عيوب الأنساق المضمرة لبعض المتون الدينية ولم يعلن رفضه للممارسات التي تلبس ثوب الديني اعتمادا على نصوص دينية ترى فيها تأويلا يشوّه وجه ديننا وماضينا وحاضرنا.

٧- حماسة الغذامي المفرطة في الهجوم على (أدونيس) بالذات وتكراره الأمر في أكثر من كتاب تكشف عن نسق مضمر في مشروعه يجعلنا نذهب إلى كون الأمر شخصيا بينه وبين أدونيس لا يعنينا كثيرا، و"أنّ آراءه مغالية ومفرطة إلى الحدّ الذي يجعله يستعين



بزخارف البلاغة العربية في هجومه عليه مما أوقعه في شرك نصبه هو للآخرين.

٨- كان انتقائيا في نقده للمؤسسة السياسية، والخطاب العربي المؤسساتي برمته كان يدعّم الطغاة ويمجدهم، غير أنه ركّز على صدّام حسين وحده ولم يذكر الآخرين الذين لا يقلّون عنه طغيانا في كثير من الأقطار العربية.

ويؤكد سمير الخليل بعد هذه الانتقادات التي وجهها لمشروع عبد الله الغذامي في النقد الثقافي أنّ الرجل كان رائدا في مجاله، وقد يقع الرواد في مثالب قد يأتي بعدهم من يكمّلها. ويكفيه فخرا أنه حاول واجتهد وحقق ما لم يحققه غيره من العرب.

ثمّ يضيف قائلا:" إنّ مشروع عبد الله الغذامي في النقد الثقافي شكّل إضافة نوعية فهو مشروع حيوي وفيه طرافة على الدراسات العربية، وعلى الأقل أتاح لنا سهولة الحركة داخل الخطابات الأدبية وغيرها واكتشاف لعبة اللغة وحيلها التي طالما مرّرت من خلالها أنساقا مضمرة شكّلت مرجعيات ثقافية لمدة طويلة، وهو من أخذ بأيدينا لكشف مضمرها النسقي وإني على المستوى الشخصي ولّد عندي جرأة غير مسبوقة في استيلاد الخطاب الأدبي وما لا يرى في النص. ولفت نظري إلى أنّ النص الأدبي والشعري بخاصة مادة غفل مسكوت عن تفاصيلها، وما بدا فيه غير ما يضمر، وما يشاع غير ما يذكر، فضلا عن سهولة تلقي الغذامي ولا تعني هنا السذاجة [١] .

ولن أجافي الحقيقة إن ادّعيت أنّ الرجل قد أعطى الغذامي حظه ووفّر عليه حقه لما قرأ مشروعه قراءة نقدية متمحصة التزم فيها الدقة والموضوعية، مبسطا للقارئ أسس هذا المشروع ودور الغذامي في الإشارة إلى أكثر القضايا الثقافية إشكالا لدى العرب. ثمّ حين عرض مواطن القوة والوهن في مشروعه

---

[١] فضاءات النقد الثقافي ، ص ٦٤.



محاولا استدراكها بكثير من العلمية التي توخاها في كل كتابه، ثم نجد الناقد يطرح قضايا أخرى تخص النقد الثقافي فتحدث عن صراع الهويات، الاستشراق والمركزية الغربية، الجنوسة، وتناول الأدب النسوي والنقد النسوي بكثير من التفصيل لاستبطان العيوب النسقية للثقافة العربية في نظرتها للمرأة، ليطرق في آخر الكتاب إشكال العنف اللغوي في الثقافة العراقية وكيف استفحل العنف في ثقافتنا حتى طال اللغة.

يضم الكتاب زبدة أفكار الناقد سمير الخليل في النقد الثقافي أظهر فيه الرجل القدر الكبير من الجرأة في الطرح والتناول بلغة بسيطة وهي على بساطتها جميلة وراقية تجعل القارئ يعاود القراءة المرة تلو الأخرى إفادة ومتعة.

ثانيا: كتاب دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي:

يعدّ هذا الكتاب كتاب العمر بالنسبة للناقد د. سمير الخليل لأنه استنفر كل طاقاته من أجل إنجاز هذا المشروع بجهد فردي اهتماما منه بحقلي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، في حين يتطلب الأمر جهودا متضافرة.

بداية يطرح الناقد قضية الخلط الكبير بين حقلين متقاربين هما الدراسات الثقافية والنقد الثقافي وما نتج عن هذا الخلط من ميوعة في المفاهيم وعشوائية في استعمال المصطلحات حتى لدى بعض النقاد من ذوي الاختصاص. فيوضح حدود كل حقل منهما مبينا مجال اشتغاله قائلا: " فالدراسات الثقافية والنقد الثقافي حقلان متداخلان ويعملان على تفكيك البنى الثقافية وأنساقها، والسياقات الثقافية وتحليل الخطاب المؤسساتي والسلطوي وتقويضه، والمادة الأساسية لاشتغالهما هي الثقافة التي تعدّ من المفردات الشائكة والغامضة على رأي (تيري إيغلتن)، فقد بلغت تعريفاتها أكثر من مئة وستين تعريفا (...) ولقد جاءت الدراسات الثقافية لتسائل الذات وتجعلها موضوعا قابلا للتحليل ونقد مسلماتها وكشف تحيزاتها، ولعل أهم ما جاءت به مناهج (ما بعد الحداثة) هو إعادة تقييم العلاقة بين الذات والموضوع،



ومساءلة العقل واستجواب الذات من الذات نفسها لتكون موضوعا خارجا عن أرضها الثقافية وبنيتها المؤسساتية، ومن هنا بزغ النقد الثقافي ليرسم إطاره العام بوصفه مشروعا معرفيا منفتحا على مجمل الحقول المعرفية مثل الأنثروبولوجيا والتاريخ وعلم النفس والاجتماع والفلسفة والاقتصاد ليؤسس رؤية واضحة تقف عند أنساق مضمرة تتحكم في إنتاج الخطاب واستهلاكه وكيفيته وتأويله، مما وسّع من منظومة مصطلحاته بعد أن أفاد كثيرا من الدراسات الثقافية وممارساتها لتحليل السلوك الثقافي بوصفه نشاطا إنسانيا "[١] .

فقد تفرع النقد الثقافي عن الدراسات الثقافية كنشاط إنساني فعال أفاد منها ومن كل الحقول المعرفية المجاورة لتتوسع منظومته المصطلحية أكثر فأكثر. ولهذا نجد أن مصطلحات النقد الثقافي كثيرة جدا ومتشعبة لأنه استقاها من كل العلوم والمعارف التي أفاد منها ويتماس معها مما أربك المتلقي وأحدث لديه نوعا من الميوعة المصطلحية إن صحّ التعبير.

ولا ضير من التذكير أن أزمة النقد العربي المعاصر أزمة منهج من جهة، وأزمة مصطلح من جهة ثانية لأن عدم ضبط المصطلح بشكل دقيق بين المشرق والمغرب العربي مسألة خطيرة جدا مما جعل البحث العربي عامة في أي حقل معرفي كان يعيش نوعا من الفوضى والعشوائية التي تؤدي مع مرور الزمن إلى انزلاقات خطيرة جدا في الفكر والثقافة العربيين.

" جاءت فكرة هذا الكتاب –يقول سمير الخليل– خدمة للباحثين والدارسين بعد أن عانيت من تشتت المصطلحات الخاصة بحقلي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي واتساعها وتداخل الحقول المعرفية المجاورة معهما، فاستنفرت كل طاقاتي من أجل إنجاز هذا المشروع بجهد فردي اعتمادا على اهتمامي بهذين الحقلين ومتابعتي لهما" [٢] .

---

(١) دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص ٥.

(٢) دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص ٧.



لقد أحصى الناقد ما يفوق ١٥٥ مصطلحا في الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، وهي المصطلحات المتداولة بين الباحثين في هذين الحقلين، تناول د.سمير الخليل كل مصطلح على حدة، عارضا إياه ومضيفا عليه بعض الأمثلة التوضيحية من أجل دقة فهمه وإضاءة مفهومه وجعله سهل التناول والتداول. ومن جهة أخرى، لم يستند على الجذر اللغوي للمصطلح بل رتبه حسب التسلسل الهجائي، مشيرا إلى المراجع التي اعتمدها في توثيق المصطلح في المتن بعد عرض المصطلح مباشرة. كما أنه اعتمد المقابل الانجليزي لكل مصطلح ممّا زاد من قيمة هذا الدليل العلمية.

يعزى للناقد سمير الخليل الفضل كله في وضع دليل للمصطلحات الثقافية التي تخص هذين الحقلين متوخيا الدقة والوضوح. كما يضرب له قصب السبق في هذا المجال لأنه كان رائدا في وضع معجم أو دليل لمصطلحات النقد الثقافي والدراسات الثقافية ممّا سهّل على المهتمين بهذين الحقلين مهمة البحث والدرس، لأن أي علم أو منهج يحتاج إلى ضبط لمصطلحاته ضبطا علميا مؤسسا. فالمصطلح يخفي وراءه مفهوما، والمفهوم يعبر عن فكر أو فلسفة.

وختاما يمكن القول دون كثير مغالاة إن الناقد سمير الخليل قد حاول التأسيس للنقد الثقافي في الوطن العربي مستفيدا من تنظيرات الغربيين وتطبيقات الغذامي والموسوي وغيرهما، فاكتسب الجرأة العلمية للخوض في غمار موضوعات ظلت عبر الزمن تابوهات في الثقافة العربية. كما يحسب له أنه طعّم نقده برؤى حداثية جديدة وبإضافات تشهد على فكره المنفتح، وذكائه العلمي المتوقد. ويعد كتابه الثاني دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي أكبر بصمة ميّزت نقده لا لأنه كان رائدا فيه فحسب، بل لأنه كان علميا وواضحا ممّا جعله بحق إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة.

استنتاجات عامة:



١- يعتبر د. سمير الخليل عبد الله الغذامي صاحب مشروع كبير في النقد الثقافي، وكتابه الأول النقد الثقافي- دراسة في الأنساق الثقافية العربية- لا يمثل كل مشروعه.

٢- هو يؤمن بأن الغذامي هو رائد النقد الثقافي في الوطن العربي ولا بدّ من وجود عيوب للريادة وهو ما عالجه في كتابه فضاءات النقد الثقافي.

٣- يعتبر الناقد أن بعض المصطلحات زائدة فيما طرحه الغذامي ويكتفي بمصطلحين هامين يرى كل مشروع الغذامي يقوم عليهما وهو (النسق الثقافي المضمر) بكل شروطه التي وضحها، ومصطلح (المؤلف المزودج)، أما باقي المصطلحات فيعتبرها د. سمير الخليل أدوات إجرائية لكشف النسق الثقافي المضمر، فالجملة الثقافية والتورية الثقافية والدلالة النسقية هي أدوات لكشف النسق.

٤- يقترح د. سمير الخليل مصطلح (المؤلف الثقافي) بديلا عن (المؤلف المزدوج) كما سماه الغذامي. ويعتبر المؤلف الثقافي هو خالق النسق وناقله من غير وعي المؤلف الواقعي. فالمؤلف الواقعي له وجود وهو صاحب الخطاب، بينما المؤلف الثقافي هو مضمر نرى آثاره من خلال ما يمرره من أنساق مضمرة في الخطاب.

٥- كما يقترح تسمية أخرى للجملة الثقافية التي قال بها الغذامي وهي (التهريب النسقي) والذي يأمل أن يشيع مصطلحا في النقد الثقافي، لكي لا يذهب الذهن بعيدا ويظن أن الجملة الثقافية ذات ملفوظ لغوي لدى الغذامي في حين أن التهريب النسقي يشكل خلاصة استنتاجية أو رؤية محددة ثقافيا من خلال الخطاب.

٦- ركّز سمير الخليل على مصطلح الخطاب مع أنه ورد لدى الغذامي، ولكن تأكيده عليه لكي يتجاوز النقد الثقافي النص الأدبي والملفوظ اللغوي إلى خطابات أخرى بصرية مثل الصورة، أو ثقافة الصورة وما



يسمى بثقافة الوسائل مثل المسلسلات والصور الإعلانية والمسجات في الهواتف النقالة والكاريكاتير والأيقونات الحاسوبية وغيرها..

٧- عمل الناقد جاهدا على إبراز الفروقات الجوهرية بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي بتفصيلات لم يهتم بها الغذامي بسبب الريادة، وافترض الناقد أن النقد الثقافي مختص وحده بالنسق المضمر متبنيا رأي الغذامي، وبكون النقد الثقافي يهتم بخطابات ليست من اهتمامات الدراسات الثقافية.

٨- حاول الناقد بيان أن الغذامي كان صارما في مقولته بموت النقد الأدبي في حين يرى هو أن النقد الأدبي سيبقى قائما ولن يتراجع، ولكن لكل نقد اهتمامه. فالنقد الأدبي يهتم بالنص الأدبي حصرا وبسبر أغواره وتشخيص جمالياته، في حين يهتم النقد الثقافي بالكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة في الخطاب والمضادة لظاهره.



قراءة في منجز الناقد د. سمير الخليل الثقافي

الأستاذ: طارق بوحالة
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف –ميلة–
–الجزائر–

يعد النقد العراقي رائدا في جملة من التخصصات، كيف لا وهو الذي أنجب خيرة النقاد العرب من الشيخ محمد حسين الأعرجي إلى العميد د. علي جواد الطاهر، وصفاء خلوصي، ومصطفى جواد*، مرورا بعلي الوردي وصولا إلى حاتم الصكر ومحسن جاسم الموسوي، وفاضل عبود التميمي، صابر عبيد وجيل النقاد الشباب الذي يتبوأ المشهد هذه الأيام.

وتكمن ريادة النقد العراقي في اشتغاله دائما على ما هو جديد في ساحة النقد والمعرفة الإنسانية عبر ما كان تنتجه الأقلام النقدية المتنوعة والتي طالما اتسمت بالجدة والتميز والتفرد.

لهذا ستسعى هذه الورقة البحثية إلى تسليط الضوء ومناقشة تجربة عراقية ناضجة في النقد الثقافي للناقد والأكاديمي د. سمير الخليل من خلال أعماله النقدية في هذا النشاط مركزة على دراستين هامتين هما: فضاءات النقد الثقافي ٢٠١٤، ودليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ٢٠١٦، حيث ستحاول الورقة تتبع منهجي لمفهومي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، وكيفية تلقيهما من لدن الناقد.

ينخرط الناقد العراقي د. سمير الخليل الأستاذ الجامعي والأكاديمي بالجامعة المستنصرية في العراق، في المشهد النقدي العربي المعاصر عبر مؤلفاته النقدية المختلفة التي توزعت بين مجالي النقد الأدبي والنقد الثقافي، حيث لا يرى تعارضا بينهما كما هو ديدن بعض النقاد العرب الذين إذا ما تبنوا النقد الثقافي رفضوا النقد الأدبي. لهذا فقد اشتغل د. سمير الخليل على السرد والشعر العربيين على حدّ سواء، في مجمل دراساته النقدية، التي قدمها للقارئ العربي، فمنذ انطلاقه في نشاط النقد الثقافي.



وما يهم في هذا المقام هو دراساته في النقد الثقافي، التي استغل فيها مقولاته في قراءة موضوعات راهنة خاصة في العراق، وقد قدم إلى حد الآن ثلاثة كتب في هذا التخصص وهي:

-النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، ٢٠١٣

-فضاءات النقد الثقافي، ٢٠١٤.

-دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ٢٠١٦.

وهو ما حجز له مكانا في المشهد النقدي في العراق خاصة في نشاط النقد الثقافي إلى جانب العديد من النقاد والدارسين، وتجدر الإشارة إلى أن العراق يشهد انتشارا واسعا لنشاط النقد الثقافي من لدن الباحثين والطلبة المقبلين على بحوث الماجستير والدكتوراه، وهو بمثابة الاعتراف الأكاديمي له، إضافة إلى مؤلفات لنقاد معروفين في النقد العراقي والعربي، من أبرزهم :

-كتاب النظرية والنقد الثقافي لمحسن جاسم الموسوي، وبيوطيقا الثقافة لبشرى موسى صالح، والرواية العراقية والنقد الثقافي لحبيب نورس، والنقد الثقافي، العراق رائدا لحسين القاصد، وشعر المهمشين في عصر ما قبل الإسلام، لنعمة حمزة وغيرها من الدراسات والبحوث التي لم تنشر بعد، والتي مازالت في مكتبات الجامعات العراقية المختلفة، كما لا يمكن تجاوز حركة الترجمة في العراق التي حملت على عاتقها ترجمة عيون الدراسات والنقد الثقافيين، على غرار ترجمة، غبش المرايا من قبل المترجمة خالدة حامد، وكتاب الدراسات الثقافية للمترجم خالد سهر، وغيرها من نوافذ الدراسات الثقافية.

وليس بالجديد على المشهد النقدي والفكري في العراق معرفة هذا التطور الفكري في مجال من مجالات النقد، فقد عرفت من قبل كتابات رصينة تكاد تقترب من بعض ملامح النقد الثقافي رغم غياب الوعي بمفهومه ما بعد البنيوي والمتداول حاليا من قبل أصحابه، وهو أمر منطقي كون الممارسة سبقت التنظير وشيوع المصطلح. ومن أبرزها ما جاء عند كل من عالم الاجتماع الشهير علي الوردي في دراسته "أسطورة الأدب الرفيع" وبعض



كتابات علي جواد الطاهر ومحمد حسين الأعرجي وحسين مردان وغيرهم من النقاد والباحثين...

وما يمكن أن يحسب للناقد سمير الخليل في هذا الزحام النقدي هو توازنه وعدم مغالاته وانتصاره للنقد الثقافي على حساب النقد الأدبي، أو مناقشته لتجربة عبد الله الغذامي مناقشة إيديولوجية أو معيارية، كما هو الشأن عند الكثير من النقاد الذين حولوا ساحة النقاش إلى تصفية ل حسابات إيديولوجية.

١- مفهوم النقد الثقافي عند د. سمير الخليل:

يعد النقد الثقافي من المجالات المعرفية والنقدية التي تتصف بالشمولية والاتساع والضبابية في كثير من الأحيان، حيث يرجع ذلك إلى عدم فهمه بشكل صحيح وسليم، خاصة في ضوء محاولة نقله نقلا أليا كما هي عادة النقد العربي عبر مراحل تثاقفه الطويلة.

حيث يشهد النقد الثقافي عربيا خلطا رهيبا من قبل النقاد، وتسرعا منهجيّا ومعرفيّا لتوطينه عربيا دون التمييز بين المفاهيم والمصطلحات، ومن قبلها بين السياقات المختلفة التي أنتجته عند أصحابه، وهو الأمر الذي فتح الباب لرفضه أو أن لقبوله دون تمثّل وتبيّن واضحين. فنجد فوضى في منظومة المفاهيم التي يعتقد الكثير أنها واحدة، على غرار النقد الثقافي والدراسات الثقافية والنقد الحضاري ونقد الثقافة العربية وغيرها.

ويرجع هذا الخلط المعرفي إلى عدم الضبط الدقيق لمفهوم النقد الثقافي في شكله "ما بعد البنيوي" كما طرح عند أصحابه في الغرب، خاصة عند الأمريكي فنست ليتش. فهناك من يراه منهجا وفقط، وهناك من يعتبره عدوّا معرفيا للنقد الأدبي، رغم أنه لا يلغيه مباشرة.

من جهة ثانية يعتري النقد الثقافي في الدراسات العربية مشكلة أصبحت تلاحقه وهي عدم قدرتها على الخروج من عباءة الغذامي، التي نعتقد أنه غادرها –هو نفسه– في أول الكتب التي ألفها بعد دراسته النقد الثقافي. أي



أن "شبح الغذامي" يكاد لا يغادر ناقدا عربيا يتبنى مقولات النقد الثقافي أو يرفضه. فالغذامي بكتابه "النقد الثقافي" أثار زوبعة معرفية ونقدية، ثم ما لبث أن غادرها دون أن يلتفت إليها ليكتب في موضوعات ثقافية أخرى كالصورة التليفزيونية والقبيلة وخطابات التويتر والفتوى عبر الأقمار الصناعية وغيرها. بينما بقي النقاد يساجلونه من طرف واحد.

وفي ضوء هذه الإشكالية يتراءى أمامنا طرح نقدي يمتاز بالاعتدال ويروم في كثير من مواضعه الدقة. وقد سعى باستمرار إلى ضبط ومراجعة مفاهيم من صميم النقد الثقافي، وهو ما جاء به في كتبه ومقالاته خاصة في "دليله" الذي تم تخصيصه للمفاهيم والمصطلحات المركزية في مجالي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، هذا الدليل الذي يعد سبقا معرفيا وتاريخيا في هذا التخصص، حيث يوف معجما نقديا للباحثين والدارسين العرب.

والنقد الثقافي عند سمير الخليل" ليس بمنهج نمطي له حدود معينة، إنما هو نشاط إنساني معرفي يتناول مختلف المنجزات الفكرية والمعرفية والخطابات الحاملة لأنساق تاريخية أو تداولية اجتماعية بل حتى الخطابات المهملة كالإعلانات والمسجّات المرتبطة بالهاتف النقال والنكتات التي يعبر عنها بصيغ لغوية أو الخطابات المرئية/ المسموعة (الخطابات الصورية) وباختزال واضح كل الخطابات التي يعبر عنها من خلال الثقافة"[١].

يندرج هذا المفهوم ضمن المفاهيم الشموليّة التي تحتوي مفاهيم جزئية لا يجمع بينهما رابط منطقي، فما الذي يربط بين المنجزات الفكرية والمسجّات المرتبطة بالهواتف النقالة مثلا، فلا يوجد رابط منطقي بينهما. ورغم ذلك فإن

---

*للاستزادة ينظر المستشرقون والنقد الجامعي عن العرب، عبد المجيد حنون، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد الثاني، ماي ٢٠١٣ معهد الآداب واللغات، جامعة تامنغست، الجزائر، ص١٧٥.

[١] فضاءات النقد الثقافي، ص٩.



ما يجعلهما من موضوعات النقد الثقافي هو كونها ممارسات خطابية دالة تضمر أنساقاً وتمثيلات ثقافية من صميم الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية.

إن ما يهم أكثر في مفهوم د. سمير الخليل للنقد الثقافي أنه ليس منهجا إجرائيا بقدر ما هو نشاط إنساني ومعرفي، فلو أنه اعتبره كذلك فهذا لا يمكنه أن يتوافق مع شكله المعرفي الذي يؤمن بالمبدأ الشمولي من جهة والديمقراطي من جهة أخر، فالشمولية التي تميّزه تفرض مرونة واتساع الجهاز الإجرائي الذي بدوره يتحول إلى مقولات متنوعة ومختلفة لا يمكن حصرها في منهج صارم ودقيق الخطوات القرائية.

وفي ظل ذلك لم يتوان د. سمير الخليل عن عرض وتقديم لمفهوم الثقافة التي يراها:" ليست مجموعة من الأفكار النظرية والرؤى الفكرية ولكنها نظرية في السلوك بما يرسم الطريق لحياة أجمل وأرقى وبما يتمثل فيه الطابع المحلي الذي ينطبع عليه شعب من الشعوب وما يميز أمة من الأمم عن غيرها من الجماعات بما فيها من عقائد وقيم ولغة ودين ومقدسات وتجارب شريطة عدم التطرف والتمحور حول الذات وإهمال الأخر..."[١].

يمكن لهذا الموقف أن يندرج ضمن المواقف التي تسعى إلى تجاوز المفهوم السائد للثقافة، حيث يقترح الناقد أن الثقافة تشمل العقائد والقيم والدين والمقدسات والتجارب والسلوكيات اليومية، وهذا ليس بالجديد إذا ما تم استحضار مفهوم الثقافة عند "تايلور" الرائد والمشهور والذي تم تجاوزه بعد ذلك من قبل كثير من الدارسين وعلماء الاجتماع ، غير أن الجديد عند سمير الخليل هو جعل شروط لتحقق هذه السمات والمميزات المكونة للثقافة حيث يقول بعدم التطرف ورفض الأخر وتجاوز كل أشكال التمركز حول الذات أثناء ممارسة الفعل الثقافي.

---

[١] فضاءات النقد الثقافي ، ص ١٦.



وهو ما يظهر عندما يقدم ضمن كتابه "فضاءت النقد الثقافي" دراسة موسومة بـ: العنف اللغوي في الثقافة العراقية،" تمحور الذات في مواجهة الآخر"، وأيضا دراسته التعددية الثقافية في بغداد.

فهو لم يكتف بالخوض في الجوانب النظرية فقط للنقد الثقافي بل اعتقد بإمكانية التوسل بأدواته الإجرائية في قراءة موضوعات من صميم الثقافة العراقية التي تعتبر نموذجا مصغرا عن الثقافة العربية.

ويعتقد أيضا أن: " للنقد الثقافي في العالم العربي، مفاهيم متعددة ولكنها متقاربة إلى حد بعيد في محصلاتها النهائية فمنهم من يسميه بـ: "النقد الحضاري"كما فعل هشام شرابي الكاتب الفلسطيني، ولنأخذ بالمفهوم الذي يقول به الناقد السعودي عبد الله الغذامي الذي يعتبر أحد رواد هذا النقد في العالم العربي، ومن الداعين إليه بشدة، إذ يقول إن النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، أما في دليل المصطلحات أن الناقد يعيد حديثه عن النقد الثقافي وشرحه بدقة ووضوح لمفهومه، فهو يعتبره " مشروعا معرفيا منفتحا على مجمل الحقول المعرفية مثل الأنتربولوجيا والتاريخ وعلم النفس والاجتماع والفلسفة والاقتصاد ليؤسس رؤيا واضحة تقف عند أنساق مضمرة تتحكم في إنتاج الخطاب واستهلاكه وكيفيته وتأويله..."[١].

إذا فهذا اتفاق آخر يضاف إلى تلك الآراء التي تشترط انفتاح النقد الثقافي على باقي المعارف الأدبية والفلسفية والعلوم الإنسانية والاجتماعية وذلك من أجل صياغة معالمه وتشكيل جهازه الإجرائي.

وقد حاول الباحث أن يقدم للقارئ منظومة اصطلاحية للنقد الثقافي والدراسات الثقافية عبر دليل المصطلحات، تضمن جملة من المصطلحات الأساسية للدارس أو المشتغل في مجال النقد الثقافي.

٢- دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي:

---

[١] دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص٥.



يأتي الدليل الذي خصه د. سمير الخليل لمصطلحات مجالي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي كعمل رائد في السعي المستمر لتشكيل منظومة اصطلاحية ومفاهيمية لهذين المجالين في النقد العربي المعاصر، خاصة بعد تلك التي قدمها عبد الله الغذامي في كتابه النقد الثقافي.

جاء هذا الدليل متضمنا عما يربو عن المائة والخمسين مصطلحا توزعت بين مجالات معرفية مختلفة، يمكن اعتبارها مرة من مداخل النقد الثقافي ومرة بمثابة الأسس المعرفية التي غذته نظريا وإجرائيا. أبرزها: الدراسات ما بعد الكولونيالية، والأنثربولوجيا الثقافية، والنقد النسوي، وخطاب الميديا وغيرها، حيث بذل الباحث جهدا معتبرا في جمع هذه المفاهيم ثم شرحها بغيّة تقريبها للباحث في مجال النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، معتمدا على ترجمات لأهم المفاهيم الغربية. فيصرح مبيّنا دوافع تأليفه للدليل: " جاءت فكرة هذا الكتاب خدمة للباحثين والدارسين بعد أن عانيت من تشتت المصطلحات الخاصة بحقلي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي واتساعها وتداخل الحقول المعرفية المجاورة معهما، فاستنفرت كل طاقتي من أجل إنجاز هذا المشروع بجهد فردي اعتمادا على اهتمامي العلمي بهذين الحقلين ومتابعتي لهما. [١]

صحيح أن تأليف معجم يشمل أهم مصطلحات مجال معرفي جديد يحتاج إلى جهد ومعرفة كبيرين به، كما يتطلب تضافر جهود جماعة وليس فرد واحد، ورغم ذلك فقد انبرى الباحث سمير الخليل لهذه المهمة أملاً في توفير مادة اصطلاحية تمكن الباحث والمشتغل في حقلي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي من التزود بما يحتاجه.

وما يحسب أيضا أنه سار بالنقد الثقافي خطوة فعليّة وعمليّة إلى الأمام، متجاوزا بذلك فترة الترقب التي التصقت بهذا الحقل المعرفي منذ سنوات، رغم

---

[١] دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ، ص٧.



ما تم تقديمه من دراسات نقدية وتطبيقية. إلا أننا في أمس الحاجة إلى دليل معجمي يشمل المفاهيم والمصطلحات النقدية التي تنتمي إلى مجال الدراسات الثقافية عموما والنقد الثقافي على وجه خاص.

وكما أعلنها عبد السلام المسدي ذات يوم بأن مفاتيح العلوم مصطلحاتها، وها هو الباحث قد أيقن أهمية هذه المقولة فراح يطبقها على الأرض، مستغلا بذلك اهتمامه بالحقلين المعرفيين المذكورين أعلاه.

وسأعرض لمفهومي النقد الثقافي والدراسات الثقافية كنموذجين عن المصطلحات الواردة في هذا العمل المعجمي وسيتم التركيز على الفروق التي يعقدها د. سمير الخليل بينهما.

وما يجب التنويه إليه هو مراعاة الباحث للترتيب الزمني بين مجالي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، حيث يرى أسبقية الأول على الثاني من حيث النشأة والظهور، وهو ما يجعلنا نعتقد أنه يقيم بينهما "حدا" عكس بعض النقاد العرب الذين يغفلون هذا الأمر، والذي نراه مهما لدى الباحث في النقد الثقافي. فمعرفة هذه القضية تجعله يعرف بعد ذلك ميدان اشتغال كل مجال على حدة.

يقول الباحث: " لقد بدأ الاهتمام بالدراسات الثقافية أولا وبالنقد الثقافي مزامنا للتغيرات التي نقرنها بما بعد الحداثة، ولم يكن الاهتمام محض موضة فله أسبابه وبواعثه، وكان للدراسات الثقافية الفضل الأكبر في كسر مركزية النص والتحول إلى الخطاب" [١].

وقد تزامن ظهور الدراسات الثقافية مع موجة ما بعد الحداثة، حيث تعد سنوات السبعينيات والثمانينيات الإطار الزمني عرف جملة من المجالات المعرفية المتقاربة من حيث مقولاتها النقدية مثلما حدث مع إستراتجية التفكيك، ومقولات ما بعد الحداثة ونشاط الدراسات الثقافية، ونقد ما بعد الكولونيالية.

---

[١] دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص ١٩٤.



وما يحسب أيضا عند سمير الخليل هو تقديمه أهم الفروق بين مجالي الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، فهو يحاول جاهدا أن يستخلص من منظوره الفروق الجوهرية بين المجالين، حيث يرى أن: " لقد حاولت تلخيص الفروقات بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي مستخلصا من اطلاعي عليها ومعرفتي بانشغالاتهما وكما يأتي:

-الخطاب في النقد الثقافي يكون جماهيريا ومقبولا ومستهلكا على الأغلب بينما الدراسات الثقافية لا تميز هذا عن ذاك فقد يكون الخطاب نخبويا وليس جماهيريا ولكنها تقوضه وترفض سياقاته وأنظمته بقوة.

-النقد الثقافي يتعامل مع نسق مضمر ما ورائي لا يظهر على سطح النص أو الخطاب بينما تهتم الدراسات الثقافية بظواهر ثقافية لها حضور في الخطاب أو النص وفيها نسق ظاهر ومنها ما ورائية الدلالة المنسجمة مع السياق الثقافي الكامن في الخطاب وهذا في رأيي أهم فرق بينهما. بمعنى أن الدراسات الثقافية تبحث عن حضور ثقافي في النص أو الخطاب وقد تقوضه أو تحلله أو تصنفه أو تدعو إلى رفضه في بعده المعرفي أو الثقافي أو التأريخي أو السياسي أو الاجتماعي. أما إذا اختلف البعد الماورائي مع الخطاب بنسقه الثقافي فذلك يعني دخوله في عناية النقد الثقافي. وباختصار أن الدراسات الثقافية تتعامل مع الماورائي إذا كان مطابقا للخطاب الحامل للنسق الثقافي المرئي فيه.

-الدراسات الثقافية تشبه النقد الثقافي في مواجهة الخطابات المؤسساتية وتفكيكها ولا تستجيب لها بل تهتم بالمهمل والمهمّش والمقصى في الخطاب بوصفه شعبياً.

-هناك أدوات شبه إجرائية في النقد الثقافي وهو يبحث عن النسق المضمر والعيوب النسقية لخصها عبد الله الغذامي بالجملة الثقافية والتورية الثقافية وغيرها وذلك لا وجود له في الدراسات الثقافية.



-تهتم الدراسات الثقافية بالسياقات الثقافية المنتجة وأبعادها المعرفية والفلسفية والاجتماعية والتاريخية بينما النقد الثقافي لا ينشغل بذلك كثيراً.

-التاريخ في النقد الثقافي حالة متجددة ممتدة من الماضي إلى الحاضر وليس مجرد حقائق ووثائق ووقائع جامدة وهذا واحد من أسباب التداخل أيضاً." [١]

يمكن لهذه الفروق أن تزيح كثيرا من الضبابية الموجودة في الكتابات العربية التي لا تفرق بين المجالين، حيث تعدهما واحدا، رغم التباين الواضح الموجود بينهما من حيث السياق الذي أنتجهما وكذا من حيث فلسفة وتوجه كل واحد منهما.

ورغم الصعوبة في الكشف عن الخيط الرفيع الفاصل بين المجالين السابقين إلا أن الناقد أمكنه أن يقدم فروقا جوهرية بينهما، وهو ما يجعلنا نقيم فرقا بين دراسة من منظور النقد الثقافي وبين دراسة ثقافية.

ولقد ظهرت الدراسات الثقافية باعتبارها مجالا معرفيا مع بدايات الستينيات من القرن العشرين إثر تأسيس مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة في بريطانيا على يد جملة من الدارسين وعلماء الاجتماع ونشر المركز أوراق في الثقافة الشعبية ومدى أهميتها في الحياة العامة للإنسان الغربي .

ويمكن لهذه الفروق أن تفيد في تحديد دقيق للكتابات العربية التي يكمن أن تكون من صميم الدراسات الثقافية والأخرى التي يمكن أن توضع تحت مظلة النقد الثقافي، خاصة مع وجود أراء تعتقد أن كل الدراسات العربية التي كتبت منذ عصر النهضة مرورا بما بعد النكسة من صميم النقد الثقافي، بينما هي تقترب من مفهوم الدراسات الثقافية. فالخلط المعرفي بينهما يؤدي حتما إلى خلط منهجي وإجرائي، فنحن نعتقد أن مجال "النقد الثقافي" هو ممارسة نقدية من صميم الدراسة الأدبية.

---

[١] دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ، ص ١٩٥، ١٩٦.





قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

١- ادب الفنتازية مدخل إلى الواقع- ت. ي ابتر- ترجمة صبار سعدون السعدون- دار المأمون للترجمة والنشر- بغداد ١٩٨٩.

٢- الأدب في عالم متغير، شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٧١.

٣- أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨.

٤- استقبال الآخر- الغرب في النقد العربي الحديث-، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤.

٥- الإسلام والمسيحية، أليكس جورافسكي ، ترجمة خلف محمود الجراد، عالم المعرفة، العدد ٢١٥، الكويت.

٦- أعوام الذئب، حميد المختار ، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، شارع المتنبي ، ٢٠١٦.

٧- البغاء عبر العصور، سلام خياط، دار رياض الريس، القاهرة، (د.ت).

٨- التجليات الثقافية والآيديولوجية للحدث في الرواية العراقية قراءة في رواية أنعام كجه جي طشاري، بحث من الشبكة العالمية .

٩- تقييم تجارب حوار الحضارات، حسن حنفي، ضمن كتاب خطابات عربية وغربية في حوار الحضارات.

١٠- التوراة، سفر التكوين ٣.

١١- ثقافة الوهم- مقاربات حول المرأة والجسد واللغة-، عبد الله محمد الغذامي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٠.

١٢- جامع البيان عن تأويل آي القرآن، الطبري، مطبعة الحلبي، مصر، الجزء ١، ١٩٥٤.

١٣- الجسد والاستراتيجية المظهرية في الثقافة العربية الإسلامية، فريد الزاهي ، مجلة الكرمل، عمان، الأردن، العدد ٥٤، ١٩٩٨.



١٤- الجسد والمعنى- قراءات في السيرة الروائية المغربية، هشام العلوي ، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦.
١٥- جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، إبراهيم محمود ، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ٢٠٠٢.
١٦- الحضور والمثاقفة- المثقف العربي وتحديات العولمة، محمد محفوظ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠.
١٧- الحقيقة والغيرية في الفكر الصوفي- نحو نزعة إنسية مختلفة-، حكيم ميلود ، مجلة حوليات التراث، الجزائر، مايو ٢٠٠٣.
١٨- الساقطة المتمردة- شخصية البغي في الأدب التقدمي-، خالد القشطيني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
١٩- سرد الآخر- الأنا والآخر عبر اللغة السردية-، صلاح صالح ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣.
٢٠- العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، بيروت، الجزء٧، (د.ت).
٢١- العلاقات الثقافية الدولية- دراسة سياسية قانونية، صادق العلالي ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٦.
٢٢- عن الشعر والجنس والثورة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٧٢.
٢٣- العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، تركي علي الربيعو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٥.
٢٤- فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، د. سمير الخليل، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع- بغداد الطبعة الاولى ٢٠١٥.
٢٥- الفولكلور ما هو، فوزي العنتيل، مكتبة مدبولي، القاهرة ودار ميسرة، بيروت، (د.ت).



٢٦- في قواعد وآليات تفعيل إدارة حوار الحضارات، محمد خليفة حسن، ضمن كتاب خطابات عربية وغربية في حوار الحضارات، دار السلام، مصر، ط٢، ٢٠٠٧.
٢٧- في معركة الحضارة، مصطفى زريق، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٦٤.
٢٨- قياموت- نصيف فلك- دار سطور للنشر والتوزيع- الطبعة الاولى بغداد ٢٠١٥.
٢٩- كتاب شرح الحكم ، ابن عجيبة ، ج٣.
٣٠- اللغة العربية أصالة وتجديد في مواجهة العولمة، مها خير بك ناصر، مجلة الكاتب العربي، دمشق، العدد ٦٧-٦٨.
٣١- المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، خديجة صبار، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩.
٣٢- المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، كاظم الحجاج، دار الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢
٣٣- مستجدات النظامين الدولي والغربي، محمد السيد سعيد، ضمن كتاب خطابات عربية وغربية في حوار الحضارات، دار السلام، مصر، ط٢، ٢٠٠٧.
٣٤- مشكلات الحضارة مشكلة الفكر- مالك بن نبي- ترجمة عبد الصبور شاهين- دار الفكر- الطبعة الرابعة- دمشق ٢٠٠٠
٣٥- معجم الأساطير، لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الجزء١، (د.ت).
٣٦- النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية- عبد الله الغذامي- المركز الثقافي العربي- بيروت- الطبعة الرابعة- ٢٠٠٨.
٣٧- نقد ثقافي أم نقد ادبي- د. عبد الله الغذامي- د. عبد النبي اصطيف- دار الفكر- دمشق الطبعة الاولى ٢٠٠٤.



٣٨- هامش الخطاب العربي ، جريدة التجديد العربي، بحث عن الشبكة العالمية.

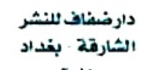


مقدمة ....
الجسد الأنثوي رؤية ثقافية:
سلطة الذكورة وقمع الأنثى ....
الجسد الأنثوي تاريخاً وتراثاً وثقافةً...............................
الأنا والآخر:
جدلية الأنا والآخر في ظل المثاقفة والعولمة ، حوار أم صدام؟ ....
صراع الهويات الذات في مواجهة الآخر...........................
السرد الثقافي:
محنة الأنتماء واشكالية الهوية والآخر في رواية (الرمل الأسود).........
الذات الأنثوية في مواجهة الأنساق الثقافية المهيمنة ....
النسق الثقافي الذكوري في رواية حكاية زهرة............................
رواية قياموت، ثقافة موت أم جنون حياة؟...........................
صحراء الكوني من أسطرة الفضاء السردي إلى تمثلات النسق الثقافي..
ثقافة العنف ودلالاتها النسقية في رواية (حائط المبكى) لعز الدين جلاوجي
التجليات الثقافية في رواية (أعوام الذئب) جدلية الهامش والمتن........
ملحق
"الرواية العراقية موضوعا للنقد الثقافي" قراءة في كتاب الناقد العراقي د. سمير الخليل، مقتربات السرد الروائي. بقلم د. طارق بوحالة...............
جهود د. سمير الخليل في النقد الثقافي بقلم د. طانية حطاب............
قراءة في منجز الناقد د. سمير الخليل الثقافي بقلم طارق بوحالة.....
قائمة المصادر والمراجع ....





يشمل هذا الكتاب دراسات ما بعد حداثية تهتم بقضايا معاصرة وعلى رأسها الجسد الأنثوي بكل تداعياته التاريخية والثقافية والحياتية، وعلاقة الأنا بالآخر، والسرد الثقافي، وقد توزعت الدراسات بيني وبين ما كتبته الناقدة الجزائرية (د. طانية حطاب) التي توقفت عند (الجسد الأنثوي تاريخاً وتراثاً وثقافةً)، و(جدلية الأنا والآخر في ظل المثاقفة والعولمة) و(الذات الأنثوية في مواجهة الأنساق الثقافية المهيمنة) و(النسق الثقافي الذكوري في رواية حكاية زهرة) و(صحراء الكوني من أسطرة الفضاء السردي إلى تمثلات النسق الثقافي)، وهي في الأصل أبحاث كانت قد نشرتها الناقدة من قبل في مجلات عالمية محكمة، وجمعت هنا لما بينها من تواشج في التناول الثقافي لهذه القضايا المذكورة أعلاه، وكانت بقية الدراسات مما كتبته أنا، وهذا الكتاب هو تفاعل إنساني وثقافي بين ناقد عراقي مشرقي، وناقدة جزائرية من المغرب العربي ليحقق إنسانية العلاقة بين المثقفين بلا حدود ولا قيود انطلاقاً من حرية التعبير والعالم الافتراضي، وقد نظمنا الدراسات حسب موضوعاتها العامة، وليس لأي اعتبار آخر ونأمل أن يسهم هذا الكتاب في ثقافة جديدة ترمم ما تداعى من خراب في حياتنا ونفوسنا بعيداً عن أخلاقيات التسلط المتعنت والتطرف الموبوء.


دار ضفاف للنشر
الشارقة - بغداد
٢٠١٨

